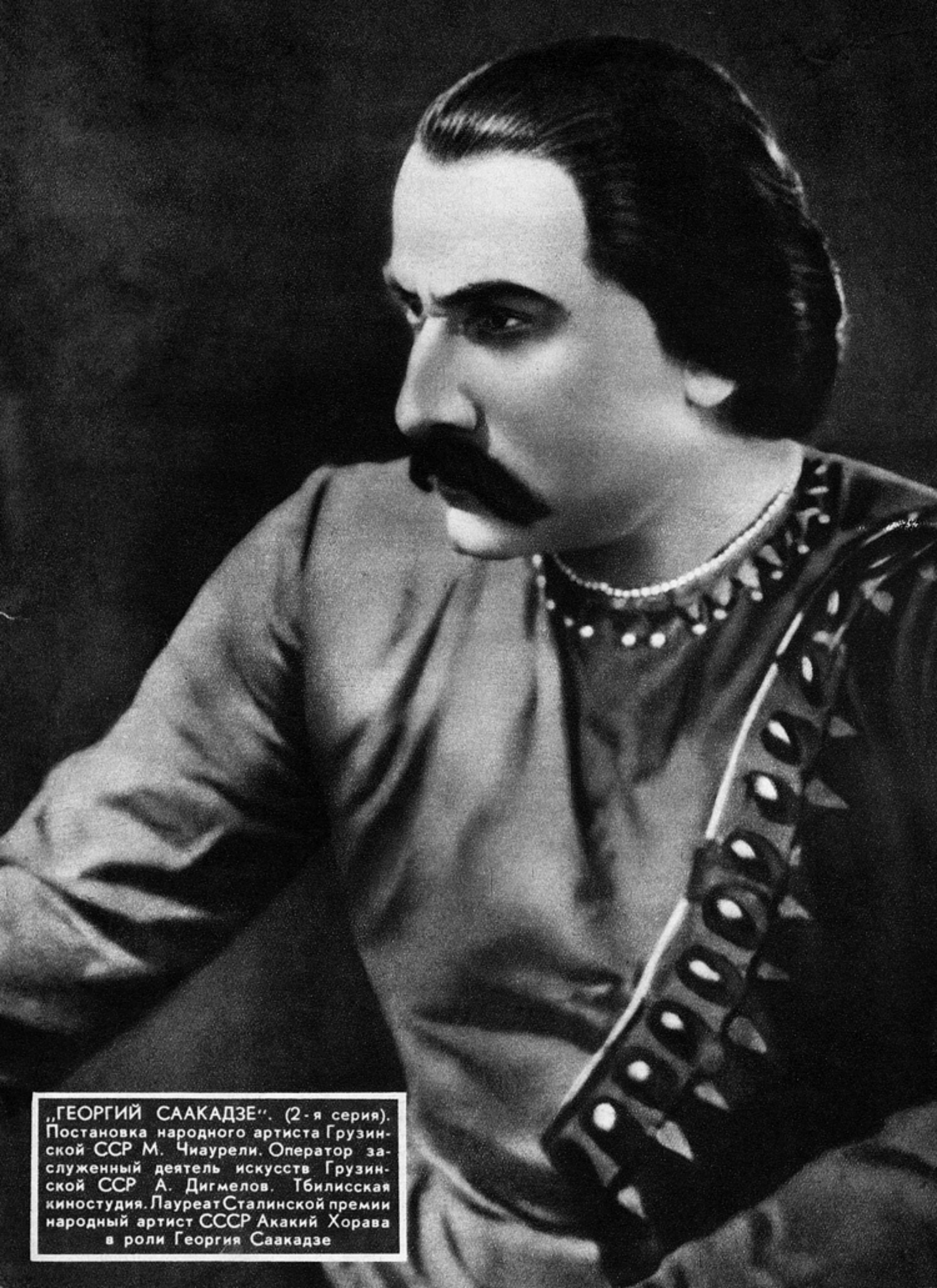
Искусство Кино

2-3
1946



„ГЕОРГИЙ СААКАДЗЕ". (2-я серия). Постановка народного артиста Грузинской ССР М. Чиаурели. Оператор заслуженный деятель искусств Грузинской ССР А. Дигмелов. Тбилисская киностудия. Лауреат Сталинской премии народный артист СССР Акакий Хорава в роли Георгия Саакадзе

Искусство КИНО

Ежемесячный журнал

№ 2-3
ФЕВРАЛЬ-МАРТ
МОСКВА 1946

— ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР —

СТАЛИНСКИЕ ЛАУРЕАТЫ

Присуждение Сталинских премий за выдающиеся работы в области науки, искусства и литературы за 1943 и 1944 годы — подлинный триумф социалистической культуры нашего народа, победившего в Великой Отечественной войне. Лучшие представители советской интеллигенции, сумевшие в тяжелые годы войны двинуть вперед науку и технику, создать выдающиеся произведения искусства, удостоены высокой и почетной награды.

«Советская интеллигенция своим созидательным трудом внесла неоценимый вклад в дело разгрома врага», — сказал товарищ Сталин в своем историческом докладе 6 ноября 1944 года.

Годы великого перелома в ходе Отечественной войны — это годы могучего проявления богатырской силы и победоносного гения нашего народа, ознаменованные расцветом искусства социалистического реализма и революционной романтики, искусства глубоко народного и патриотического.

Музыка и литература, драматургия и театр, оперное и балетное искусство, живопись, скульптура, архитектура и кинематограф достигли выдающихся успехов, которыми по праву гордится наша страна.

Чувство глубокой радости и окрыляющей гордости испытываем мы, работники советского киноискусства. Сталинской премии удостоены девять художественных, три хроникально-документальных, два научно-популярных фильма и киносъемки четырех операторов на фронтах Отечественной войны. Пятьдесят восемь советских кинематографистов удостоены высокого звания лауреата Сталинской премии. Среди них наши лучшие режиссеры, сценаристы, операторы, композиторы и артисты. Среди них заслуженные мастера, люди со всемирно известными именами, удостоенные высокого звания Сталинского лауреата во второй, третий и даже четвертый раз, и молодые художники, впервые удостоенные этой высокой награды.

Премированные фильмы охватывают широкий круг разнообразных тем, принадлежат к различнейшим жанрам, заключают в себе целый мир образов, красок, оттенков, звучаний, стилистических приемов, творческих принципов, но всех их объединяет духовная общность, идейное единство.

Все эти фильмы — произведения реалистического, народного искусства сталинской эпохи. Это произведения новаторского, свободного и высокоидейного социалистического искусства. Они проникнуты духом патриотизма и гуманности. Они правдивы, оптимистичны и прогрессивны. Они назначены служить делу разгрома немецких захватчиков, делу свободы и независимости нашей Родины.

Величественные страницы истории нашего государства раскрывают перед зрителями фильмы «Кутузов», «Иван Грозный» и «Георгий Саакадзе». В годы Великой Отечественной войны страницы героического прошлого вдохновляли и направляли нас, говорили нам о бессмертии и непобедимости народа.

Темам Великой Отечественной войны посвящены художественные фильмы «Зоя», «Радуга», «Нашествие», «В шесть часов вечера после войны», «Она защищает Родину», «Человек № 217» и документальные фильмы «Возрождение Сталинграда», «К вопросу о перемирии с Финляндией», «Народные мстители». Они говорят о величии и благородстве духа нашего народа, о беззаветном патриотизме, о силе и славе Красной Армии, о единстве фронта и тыла, о плодотворном доверии нашего народа к большевистской партии и советскому правительству. Эти фильмы служили оружием внушительной силы в борьбе с немецкими оккупантами и после победы остались как прекрасные памятники дням героических боев.

Научно-популярные фильмы «В песках Средней Азии» и «Закон великой любви» говорят об основных законах природы — о борьбе за существование, о материнском инстинкте.

Сталинские премии за выдающиеся работы в области науки и искусства были присуждены в те незабываемые дни, когда весь наш народ готовился к выборам в Верховный Совет СССР, готовился отдать свои голоса за сталинский блок коммунистов и беспартийных.

Выборы в Верховный Совет СССР стали величественной демонстрацией морально-политического единства советского народа, его сплоченности вокруг большевистской партии, вокруг первого депутата, великого вождя народов товарища Сталина.

В дни, которые могут быть названы вехами исторических событий в жизни нашей Родины, товарищ Сталин всегда обращается к народу. Его слова раскрывают смысл происходящих событий, освещают нам путь, направляют нашу жизнь и деятельность.

В своей речи перед избирателями 9 февраля 1946 года товарищ Сталин развернул грандиозную программу социалистического строительства, роста благосостояния, расцвета культуры — реальную и мудрую программу, каких еще не знала история человечества! Товарищ Сталин говорил о той помощи, которую советское государство окажет ученым, деятелям культуры. Присуждение Сталинских премий, премий имени великого Сталина, за лучшие достижения в области культуры — ярчайшее свидетельство того огромного внимания, которое оказывают правительство, партия и лично товарищ Сталин работникам науки, техники, искусства и литературы.

Работники советской кинематографии!

Перед нами раскрыты небывалые возможности, величественные перспективы! Равняясь по нашим лучшим товарищам — лауреатам Сталинской премии, — отдадим все свои силы, знания и способности делу создания произведений, достойных нашей эпохи, делу служения народу и нашей великой Родине.

Слева направо: лауреаты Сталинской премии заслуженный артист РСФСР В. Петров, постановщик фильма „Кутузов"; заслуженный артист РСФСР А. Дикий, исполнитель роли Кутузова, и оператор фильма М. Гиндин

«КУТУЗОВ»

В. ШКЛОВСКИЙ

Великая война поставила наново не только все вопросы нашей истории, но и все вопросы военного дела вообще.

Мы пересматриваем вопросы философии войны, заново решаем вопросы о роли полководца.

В этом отношении две ленты—«Кутузов» В. Петрова и «Великий перелом» Ф. Эрмлера — являются попыткой художественно понять то, что открыто нами опытом новой войны.

Все знали, что Россия победила в 1812 году.

Доказательства были налицо. Наполеон не увел из России своей армии.

Но что произошло — было непонятно. Мир не увидел сражений, в которых явственно виден был момент, когда была сломлена сила Наполеона.

Была выдвинута версия, что Наполеон потерял свои войска вследствие мороза.

Очень давно было доказано с указанием точных температур, что к тому времени, когда армия Наполеона уже развалилась, морозы не были жестоки.

Любопытно, что Гоголь в «Мертвых душах» мысль о морозе вкладывает в уста пошляка Чичикова, и генерал Бетрищев — участник 1812 года, и Улинька, и Тентетников по фразе Чичикова догадываются, что среди них находится чужой, враждебный человек.

Гоголь искал разгадки в характере русского солдата, просматривал анекдоты, записанные историей финляндского полка.

Пушкин посвятил 1812 году много стихотворений и организовывал номер своего журнала «Современник», как номер, посвященный 1812 году.

Он освещал 1812 год статьями Давыдова и записками Александровой-Дуровой.

На 1812 годе открыт голос Лермонтова. Драму о 1812 годе хотел писать Грибоедов.

Самый рост русской литературы евязан с 1812 годом.

Еще раз скажем, что пушкинское ощущение истории — это ощущение современника победы.

Ощущение народа, который сражается, который побеждает врага, — общее для людей, которые писали о 1812 годе.

Роль полководца в этой народной войне казалась непонятной.

Знали, что был план отступления, и этот план приписывали Барклаю.

Знали, что Барклай не довел войну до конца, знали, что Барклай был честен и храбр, знали, что Кутузов был хитер.

Между тем Барклай не был отвергнут. Он тоже имел звание светлейшего князя и получил в официальной истории то же, что получил Кутузов.

Может быть, разгадка отношения к Кутузову — в «Войне и мире» Толстого?

Толстой в своем романе дал гениальный анализ войны 1812 года. Он понял особенность этой войны, понял, что за ней лежит какая-то иная военная философия. Но военная выучка самого Толстого, его военный опыт был связан с Севастопольской кампанией и с некоторым сужением русской военной теоретической мысли.

Поэтому образ Кутузова оказался неразрешимым для Толстого.

Он понимал суворовские традиции Багратиона, но традиции Кутузова были для него непонятны.

Толстой видел, что Кутузов сражается не так, как остальные, и поэтому, видя победу Кутузова, он говорил, что Кутузов и не командовал, потому что командование не приводит к победе.

Но Кутузов на Бородино как будто бы и не командовал. Он выжидал. Его роль на поле битвы кажется загадочной.

Толстой правильно ее показывает, но показывает не до конца.

Сейчас мы знаем как непосредственные свидетели, причем на материале бесконечно более грандиозном, эти моменты выжидания перед величайшими решениями. Мы понимаем теперь разницу в масштабах решений и необходимость этой разницы для командования местного и для командования, охватывающего всю картину в целом.

Кутузов командовал, и командовал умело только тогда, когда это было необходимо, не мельчил приказы, и это специально оговорено в приказе перед Бородино.

Мы не сравниваем таланты наших современников с талантом Толстого, но мы говорим сейчас о разных степенях исторического опыта. Режиссер Вл. Петров, вдохновитель и создатель ленты о Кутузове, тонкий художник и умный историк.

В ленте Вл. Петрова «Кутузов», снятой в тяжелых военных условиях, в результате работы актера Ал. Дикого и актера Н. Охлопкова показаны Кутузов и Барклай.

Кутузов принял решение.

Не нужно думать, что решение об отступлении было принято уже раньше Пфулем и Барклаем.

Немецкий военный теоретик Клаузевиц, состоящий на русской службе, плохо относился к Кутузову, но он говорил о том, что отступление на небольшом пространстве, или глубокое отступление — это совершенно разные явления: «Очень большое значение на войне имеет масштаб. То, что очень важно для пространства на сто миль, может оказаться совершенно иллюзорным на пространстве тридцати миль».

Кутузов принимает решение нанести удар по тылам Наполеона, связывает волю Наполеона, обессиливает французскую армию.

Нужно сказать — только сейчас мы точно узнали, что потери французов были значительно больше русских потерь.

Кутузов принимает правильные решения. Ему не нужны ни слава, ни победа. Ему нужен смысл победы. Он решается оставить Москву, решается занять фланговое положение относительно армии Наполеона.

От Клаузевица мы знаем, что против этого решения был Барклай.

Кутузов идет навстречу предложениям о партизанской войне, использует народную войну и параллельно преследует Наполеона.

Это воин, полководец, который в то же время является политиком, который понимает внутренние трудности армии противника.

Актеру Ал. Дикому как будто нечего играть. Он играет не хитрость, он не показывает колебаний.

Кажется, что он вовсе не играет.

Он показывает выжидания, решения, ответственность понимания и отрешенность от себя. У него нет друзей, хотя его любят. Он никому не может рассказать о своем решении. В молодости он брал Измаил, дважды пуля прошла через его глаз. Смерть для него — добрый знакомый. Он был хитрецом, был дипломатом. Теперь ему поздно хитрить. Он мудр, он заставляет Наполеона хитрить. Он выжидает потому, что он понял, что наступит момент, когда надо иметь армию и надо будет нанести удар.

Кутузов ощущает масштабы России, географические пространства, народные характеры, правоту поведения, о которой было сказано впоследствии в словах: «Наше дело правое».

Все понятное для эпохи Петра и для нашего времени, все, что доходит до солдата, — все учтено в плане Кутузова.

Вот это играет Ал. Дикий.

Барклая играет чудесный актер Н. Охлопков.

Барклай мудр, честен, храбр. Мы все это знаем. Он верит Кутузову, потому что он сам большой человек. Он понимает военное дело, но он не прав, потому что он думает о себе. На его сердце не может повернуться история. Это не рубин, который вставляют в часы, как ось часового колеса.

Он не прав, потому что он только человечен. Кутузов его жалеет, ему жалко военачальника, который не может понять свою неправоту, хлопоча о своей правоте.

Менее глубок в картине Багратион. Но все трое расставлены режиссером В. Петровым правильно. Исторически неправильно было ставить перед Казанским собором Кутузова и Барклая рядом перед левым и правым окончанием колоннады. Правильно они станут на Бородинском поле сейчас. Кутузов — главнокомандующий, и по сторонам его Барклай и Багратион — так, как они стояли в великий день Бородина.

С. Менжинский играет Наполеона. Наполеона сыграть в фильме, который называется «Кутузов», — трудно.

Нельзя отказаться от той традиции показа Наполеона, который создан столетием и вошел в опыт человечества. Бороться с традиционным Наполеоном мог Лев Николаевич Толстой, но в «Войне и мире» образ Наполеона не лучше. Толстой все время спорит с Наполеоном, составляет его образ из полемических черт, переносит описания туалета Наполеона из эпохи плена на острове Елена на Бородинское поле.

Он лишает образ Наполеона музыки, сохраняя жест.

Наполеон у С. Менжинского по рисунку традиционен. Он красив, уверен. В конце ленты — печален.

В Наполеоне есть его биография, видна его судьба.

Земля горела, когда снимали ленту «Кутузов».

В холодных павильонах Мосфильма на студии, по дороге к которой лежали противотанковые ежи, в морозное время — время перед победой, снята была лента.

Оператор М. Гиндин и художник В. Егоров сумели в павильоне показать сражение, дымы, дали пространства.

Лента снята со всем блеском подлинного операторского мастерства.

Сценарий не всегда избавлен от отрывочности, но картина вышла, потому что в ней есть настоящее, талантливое и умное режиссерское решение и простая, однажды решенная, не сделанная из кусков, не выдуманная, а сказанная от внутреннего решения, актерская игра.

Время примет ленту «Кутузов» и, рассматривая ее, поймет, о чем думала страна в те дни, когда имя Сталинград только входило в сознание человечества.

«ИВАН ГРОЗНЫЙ»

Р. ЮРЕНЕВ

«Ради русского царства великого...»

В этих словах Грозного заложен внутренний смысл его сложного и противоречивого образа, заложена основная идея фильма Сергея Эйзенштейна.

Еще в детские годы вошла в сознание каждого из нас печальная и страшная фигура первого русского царя, сошедшая со страниц Карамзина и А. К. Толстого, с картин Репина и Шварца, со сцены Большого и Художественного театров. Шапка Мономаха, монашеский клобук и шутовская личина, военные походы, покаянные молитвы и бесовские игрища на пирах в кругу опричников, страшные списки казненных в Синодике, острый посох, орлиный взгляд, семь жен, щемящее одиночество в душных хоромах дворца, и вместе с тем слава собирателя земли русской, покорителя Казани и Астрахани, завоевателя Сибири и Прибалтики, полководца грозной армии, лучшей артиллерии в мире, покровителя науки, искусства, первой книгопечатни, автора мудрых законов и гневных писем, еще сейчас поражающих богатством и красочностью языка.

Настойчив и плодотворен пытливый интерес нашего народа к своей истории, и в первую очередь к тем ее страницам, которые отмечены великими преобразованиями, прогрессивными веяниями, становлением силы и величия русского государства. Александр Невский, Дмитрий Донской, Минин и Пожарский, Петр Первый, Суворов, Кутузов были по-новому осмыслены нашей исторической наукой и нашим искусством, стали любимыми героями, объектами изучения и подражания. Поэтому совершенно закономерно внимание к величественной фигуре царя Ивана Васильевича IV, прозванного народом Грозным.

Свидетельства современников о Грозном пристрастны. Это письма князя Андрея Курбского, неудачливого соперника царя, продавшегося врагам родины, да немцев—Штадена, Шлихтинга, Таубе и Крузе, собиравших сведения о царстве Московском для подготовки вторжения и завоевания его. Эти материалы представляют Ивана патологическим изувером, олицетворением беспричинной жестокости, а Россию того времени—варварской, дикой и нищей страной, завидным объектом для захватнических аппетитов Германской империи, Швеции, Польши. Это искажение исторической перспективы сказалось и в работах виднейших русских историков XIX века, отрицательно расценивавших антибоярскую политику Ивана IV.

Марксистский анализ процесса развития русского государства, беспристрастное изучение документов второй половины XVI века, многочисленных памятников культуры и искусства говорят о высоком уровне культуры России того времени, прямой наследницы Византии, величаемой Третьим Римом, позволяют назвать эту эпоху русским Возрождением, свидетельствуют о несомненной прогрессивности политической деятельности Ивана IV.

Эти принципы и стали идейно-политической основой работы Сергея Эйзенштейна и его коллектива.

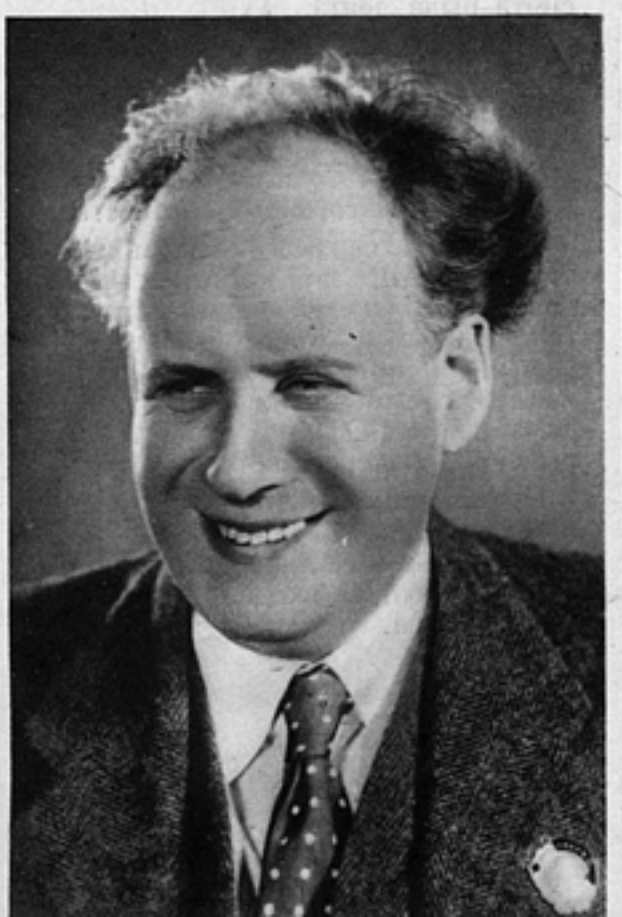
При работе над историко-биографическим произведением необходимо правильно оценить основные общественные процессы эпохи, наметить роль и значение исторической личности героя в этих процессах, построить центральный драматический конфликт произведения на столкновении антагонистических общественных группировок того времени и избрать жанр, изобразительные средства которого способны выразить все это наиярчайшим образом. Тогда историческая правда воплотится в правде художественной.

В первой серии фильма «Иван Грозный» показан процесс становления единого, монолитного, централизованного государства Российского в борьбе с феодальной раздробленностью и агрессивными тенденциями соседних государств.

Роль Ивана Грозного, личности, по выражению Белинского, гениальной, в этом процессе выражена созданием прогрессивного в те времена режима абсолютной монархии, необходимость которой он ощущал с Макиавеллевой силой и ясностью.

Центральный конфликт фильма построен на борьбе царя Ивана с ре-

Слева направо: лауреаты Сталинской премии заслуженный деятель искусств С. Эйзенштейн, постановщик фильма „Иван Грозный"; народный артист РСФСР Н. Черкасов, исполнитель роли Ивана Грозного, и заслуженная артистка РСФСР С. Бирман, исполнительница роли боярыни Старицкой



грессивным боярством за единое государство против раздробленности и национальной замкнутости.

Величественные события, могучие характеры, испепеляющие страсти этой борьбы, а также трагизм личной судьбы героя, потерявшего и лучших друзей, отшатнувшихся или изменивших ему, и любимую жену, отравленную врагами, вынужденного итти на крайние меры для достижения своей цели, наконец, непреклонность воли, целеустремленность страсти, масштаб чувствований героя,— все это продиктовало выбор жанра: высокую трагедию.

Жанр наиболее торжественный и чистый, выражение наиболее высоких и прогрессивных идей, жанр, очищающий и возвышающий человека, жанр в конечном счете оптимистический, так как большая подлинная страсть в нем всегда побеждает, несмотря на горе, беды, испытания, несмотря даже на смерть. Жанр, в котором идея, вдохновившая героя, возвышается над его судьбой...

...«Ради русского царства великого»...

Николай Черкасов играет Грозного в манере обобщающей и приподнятой. Образ лишен черт бытовой характерности, частной индивидуализации, то есть всего того, что обычно помогает актеру делать образ «человечным» и «живым». В другом жанре это может быть и уместно, но в трагедии снизило бы образ. Грозный стремится к величию и видит средство его достижения: неограниченная власть. И он борется за нее, пренебрегая и личным счастьем, и человеческими судьбами. Огромное внутреннее волнение, подлинное творческое вдохновение большого артиста, ощутившего большую идею, помогает Н. Черкасову наполнить каждое слово, каждый поступок Грозного этим высоким и роковым стремлением.

Олицетворением сил, противостоящих Грозному, олицетворением боярской реакции в фильме является Ефросинья Старицкая. Серафима Бирман играет ее в том же высоком трагедийном стиле. Та же жажда власти движет поступками царской тетки, также неколебима и жестока боярыня в борьбе за достижение цели. Но весь строй фильма, весь его сюжет, все его звучание подчеркивает разницу. Цель Старицкой—власть. Ее страсть — властолюбие. Цель Грозного возвышенней и чище. Это—мощь государства, это—значимость и счастье народа русского. Страсть Грозного — государство великое. А власть—только средство. Власть—тяжесть непомерная. Недаром после смерти Анастасии царь, ослабев, хочет отказаться от власти. Недаром нескончаемой вереницей идет народ в Александровскую слободу просить грозного царя снова принять власть. Недаром соглашается Иван—«ради русского царства великого».

Прекрасен режиссерский прием С. Эйзенштейна, замкнувшего Старицкую в тесный круг бояр, придавившего ее тяжелыми сводами дворцов и соборов. Так достигается ощущение ограниченности, порочности ее стремлений. А фигура Грозного на фоне победных знамен под стенами Казани, на фоне толпы в Александровской слободе, где так много воздуха, где широки горизонты, где есть могучее и свободное дыхание народа!

Тяжелая роскошь дворца, суровое величие собора гнетет Ивана. Здесь, в этих стенах, царь становится жестоким, грозным для внутренних врагов, для бояр. И вне этих стен — на поле боя, среди народа — он становится великим государем, полководцем, грозным для врагов внешних, иноплеменных притеснителей народа русского.

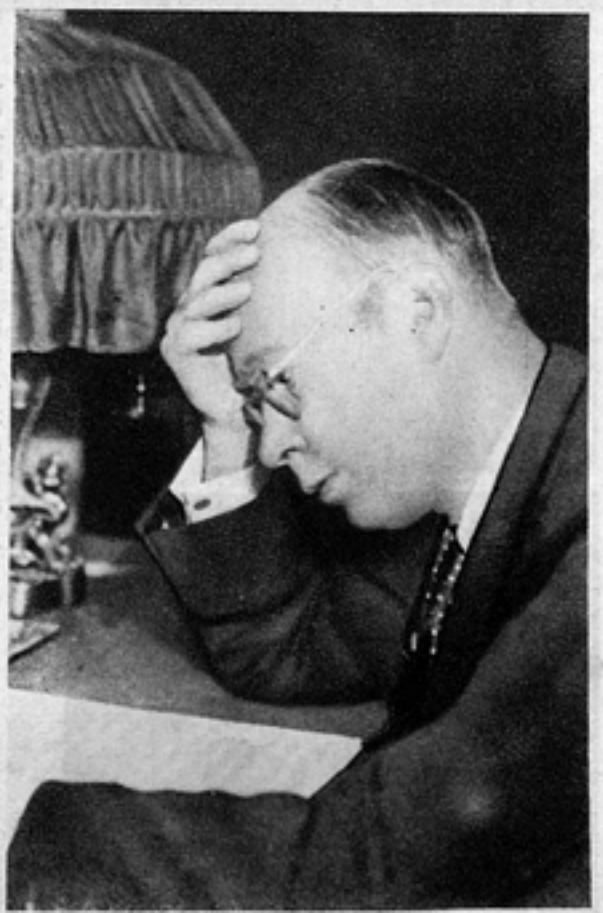
Павильоны в фильме снимал Андрей Москвин, натуру —Эдуард Тиссе. Различные методы этих крупных художников, равно достигших вершин операторского искусства, превосходно подчеркивают два эмоциональных строя фильма, два плана, в которых развивается образ Грозного.

Чрезвычайную силу придает фильму музыка Сергея Прокофьева. Русские народные мелодии и старинные литургические напевы лежат в ее основе. Музыка сопровождает действие, поднимаясь порой до высот трагедийного пафоса, низвергаясь в глубины подлинной скорби, звуча то нежно, то радостно, то угрожающе. Режиссер, композитор, операторы, актеры работают в фильме в настоящем творческом единстве. Музыкальный ритм и ритм изобразительный, ритм движения актера в кадре, ритм монтажа обусловливают друг друга.

Мы говорим только о первой серии фильма «Иван Грозный», но о ней можно и нужно говорить, как о целостном художественном произведении.

В этом произведении правильно и ярко показана одна из интереснейших страниц русской истории. С позиций нашей социалистической науки, средствами нашего реалистического искусства, в духе высокого патриотизма решен образ Ивана Грозного — прогрессивного русского человека.

Слева направо: лауреаты Сталинской премии заслуженные деятели искусств РСФСР А. Москвин и Э. Тиссе, операторы фильма „Иван Грозный", и заслуженный деятель искусств РСФСР С. Прокофьев, композитор фильма



Лауреаты Сталинской премии

Сверху вниз: Л. Арнштам, постановщик фильма „Зоя"; Г. Водяницкая, исполнительница роли Зои, и А. Шеленков, оператор фильма

«ЗОЯ»

В. СМИРНОВ

Великая Отечественная война родила немало героев, прославивших свой народ бессмертными подвигами во имя свободы и независимости Советской Родины. Их имена никогда не забудутся народом. Их жизнь долго будет служить писателям и художникам неисчерпаемым источником для создания произведений искусства.

Но из всех этих героев один образ — образ героя Советского Союза Зои Космодемьянской — стоит как бы особняком, овеянный таким очарованием молодости, жертвенности и чистоты, каких, быть может, не знала история.

Биографический жанр в кино — один из труднейших. И сложность задачи, стоящей перед автором и постановщиком, заключается в том, чтобы правильно найти внутренний ключ к образу героя. Если духовный мир изображаемого героя верно найден и показан автором, режиссером и исполнителем, — все остальные элементы картины начинают работать на усиление центрального образа. И наоборот — ошибка в решении центрального образа не будет компенсироваться ни остроумием режиссерской или сценарной выдумки, ни блеском работы художника или композитора.

Чем ближе к нашим дням биография изображаемого героя, тем бóльшие трудности возникают перед автором и постановщиком. Требования точности в изображении среды, в мотивировках поступков персонажей возрастают во много раз больше, чем при экранизации жизни исторического лица, где и автор, и режиссер руководствуются только исторической концепцией, почерпнутой из литературы.

Эта трудная задача стояла перед Л. Арнштамом при создании фильма о Зое Космодемьянской. Ее подвиг — это часть нашей жизни. Мы — ее современники. Малейшая неточность или фальшь в изображении событий ее жизни может обречь на неудачу всю постановку.

Талантливый художник Л. Арнштам (хорошо известный советскому зрителю по таким картинам, как «Подруги» и «Друзья») должен был запечатлеть на экране бессмертный образ героической дочери русского народа — Зои Космодемьянской, рассказать о величии и благородстве духа нашего народа, о юной и прекрасной жизни, о любви к родине, о высоком счастье отдать жизнь в борьбе за свободу и независимость своего народа.

Жизненный путь Героя Советского Союза Зои Космодемьянской был прямолинеен, краток и прекрасен: дом, школа, комсомол, война, партизанский отряд. Перед нами проходит среда, в которой она жила и росла, люди и события, способствовавшие формированию ее духовного и морального облика.

...У столба, на котором немецкими буквами написано название русского селения «Петрищево», маячит фигура немецкого часового. Так начинается эта картина. Нелегко сторожить чужую, захваченную землю: опасность подстерегает захватчиков за каждым углом. Вот и сейчас что-то мелькнуло в сумерках. Это ползет человек. Он быстро разрезает колючую проволоку, подкрадывается к избе и хочет поджечь ее. Но, подкравшись к смельчаку сзади, часовой схватил и повалил его. Избитого человека втаскивают в избу, полную пьяных немецких солдат. Партизана поймали! С него срывают шапку, телогрейку. Изумленные немцы видят перед собой нежное, чистое девичье лицо.

«Кто ты, девушка?» — невольно вырывается у хозяйки избы.

Девушка, услышав русскую речь, быстро оборачивается, но пощечина, нанесенная грубой рукой фашиста, заставляет ее отшатнуться. Начинается долгий и мучительный допрос. Но девушка молчит. Вечером, измученная пытками, она впадает в забытье. И отголоском прошлого, цепью воспоминаний возникает на экране вся ее недолгая, но прекрасная жизнь.

1924 год. Советская страна хоронит великого Ленина. Над его гробом товарищ Сталин дает историческую клятву от имени партии и народа. И в эти дни рождается маленькая москвичка Зоя Космодемьянская. Ребенок растет в скромной, трудовой семье, окруженный лаской родителей. В годы первых пятилеток отец и мать Зои работают, как и вся молодая советская страна, много и упорно. Девочке часто приходится оставаться одной, рано начинает она помогать матери по хозяйству. Еще до поступления Зои в школу семью постигает большое горе: умирает отец.

Наступают годы учебы. Шаг за шагом рассказывает фильм, как росла страна и вместе с ней маленькая Зоя, ставшая пионеркой. У девочки

складывается сильный, прямой характер. Ее честность, верность долгу, любовь к книге делают ее в школе любимицей ребят и педагогов.

А в это время в Европе уже неистовствует фашизм. Удивленными, широко раскрытыми глазами смотрит Зоя на старого учителя истории, когда он рассказывает ей о том, что в Германии жгут на площадях книги. Отец Зоиного товарища по школе — Бориса — уезжает в Испанию бороться с фашистскими интервентами и там погибает. Зарево войны охватывает весь мир, становится все ярче и грозней.

И вот приходит юность. Зоя уже член ленинско-сталинского комсомола. Жизнь хороша! Зоя чувствует, как много радостного, нужного стране труда впереди. Пришло и первое настоящее чувство: детская любовь к однокласснику Борису выросла в чистую юношескую любовь.

22 июня 1941 года. Война обрывает мирный труд и учебу, нарушает мечты о близком и светлом будущем. В Москве, у здания Московского комитета комсомола, день и ночь толпятся тысячи юных патриотов, стремящихся добровольно итти защищать свою родину. Среди них и Зоя. Ее направляют в тыл к немцам, в партизанский отряд.

Огромной, впечатляющей силы эпизод, когда закутанный немец гонит сквозь снежную вьюгу босую, полуобнаженную Зою, надеясь, что холод и смертельная усталость заставят ее заговорить. Но Зоя молчит. И когда силы уже готовы покинуть ее, перед ней возникают яркие обрывки воспоминаний о матери, друзьях, о любимой стране и великом Сталине. И с новыми силами, с гордо поднятой головой продолжает она итти вперед, ступая по снегу израненными ногами.

Зоя ничего не сказала своим палачам, не выдала товарищей. На следующее утро ее привели на казнь. И когда палач был готов уже совершить свое гнусное дело, она, собрав свои силы, оттолкнула врага и, обращаясь к собравшимся на площади советским людям, прокричала:

— Товарищи, будьте смелее, боритесь с врагами! Бейте, жгите их, громите фашистов! Все равно победа будет за нами!

Ее последними словами были:

— Помните, нас двести миллионов... С нами Сталин... Прощайте, товарищи, Сталин придет!..

И вот мы видим, как стальной, всесокрушающей лавиной движутся вперед, на Запад, громя врага, советские войска, очищающие от фашистской нечисти родную землю. Их направляют верная рука и гений великого полководца Сталина, ведущего к победе.

Так кончается эта волнующая, глубоко патриотическая картина о народной героине-партизанке, назвавшей себя Таней.

Главная тема этой картины — это духовное единство советского человека со своим народом, со своей Родиной, единство, из которого он черпает силу, заставляющую потом другие народы благоговеть перед его подвигами. Картина рассказывает о жизни и смерти Зои и отвечает на вопрос — кто же была эта девушка, откуда нашлось в ней столько силы, смелости и благородства, ошеломивших даже немецких палачей?

Режиссер фильма Л. Арнштам успешно справился с труднейшей задачей создания биографической картины. Строгое документальное повествование, пронизанное теплотой и внутренним волнением, сделало картину глубоко правдивой. Смелое введение кусков кинохроники в художественную ткань картины наполнило ее дыханием большой жизни страны, дало широкое ощущение времени. А удачно найденная форма картины позволила сохранить в ней все главное, что есть в биографии Зои.

Молодая актриса, студентка-дипломница Всесоюзного института кинематографии Галина Водяницкая, исполнившая свою первую роль — роль Зои, сумела создать образ героини необычайно сильный и проникновенный. Лучшей оценкой первой работы Галины Водяницкой в кино является присуждение ей Сталинской премии первой степени.

Оператору фильма лауреату Сталинской премии А. Шеленкову замечательно удалось воспроизвести в картине атмосферу тех суровых дней, незабываемый поэтический колорит Подмосковья поздней осени 1941 года, которым овеян в произведении возвышенный образ народной героини.

«Фильм «Зоя», — писала «Правда» в своей статье, — прекрасный памятник, созданный средствами киноискусства, бессмертной героине советского народа Зое Космодемьянской».

Кадр из фильма „Зоя". Постановка Л. Арнштама. Оператор А. Шеленков. Артистка Г. Водяницкая в роли Зои Космодемьянской

«ГЕОРГИЙ СААКАДЗЕ»

И. МАНЕВИЧ

Время—лучший судья. Многие из произведений искусства, кажущиеся значительными, интересными, со временем блекнут, теряют свою эмоциональную силу. Но есть произведения, которые не стареют, годами продолжают они волновать сердца и мысли людей. Такова судьба лучших советских фильмов, живущих значительно дольше, чем положено фильму, и не теряющих с годами свежесть и художественную ценность.

Когда сейчас, спустя два с лишним года, мы вновь смотрим фильм «Георгий Саакадзе», так же, как и раньше, ощущаем мы его художественную силу. Вновь раскрывается перед нами многообразное; яркое мастерство Михаила Чиаурели, мы замечаем новые черты в его творчестве, особенности его режиссерской манеры.

Время не только не состарило фильм, не только не сдало его в архив, — оно утвердило его, как одно из лучших и оригинальнейших произведений советской кинематографии.

Две серии, две части фильма являют собой единое гармоническое целое, создают законченный образ великого моурави, крупнейшего государственного деятеля и полководца Грузии. Каждая из серий завершает определенный этап в жизни героя.

Первая кончается изгнанием героя из пределов его родины.

Во второй части Георгий Саакадзе возвращается в Грузию во главе персидских войск. Трагический конфликт, намеченный и как бы завершенный в первой серии, здесь вступает в новый круг; с еще большей яркостью раскрывается образ Георгия Саакадзе, сила его подвига, его роль в истории грузинского народа.

Именно во второй серии выкристаллизовались и нашли свое завершение стилевые и жанровые особенности фильма. В нем проступили черты трагедии, еще редкой в кинематографии.

Трудно найти героя, судьба которого была бы более трагичной, чем жизнь Саакадзе. Жизнь его полна испытаний, бесконечные препятствия возникают на его пути. «Счастлив тот, у кого за родину бьется сердце»,— эти слова начертаны на щите героя. Войска, которые он привел из Персии, чтобы разгромить феодалов, по приказу шаха обрушиваются на грузинский народ, видевший в Саакадзе своего избавителя. Его родные деревни подвергаются разгрому. Саакадзе предают анафеме, объявляют изменником родины. С духовной силой и стойкостью, достойной шекспировских характеров, идет Саакадзе наперекор судьбе. Саакадзе — человек несгибаемой воли. Нет, казалось бы, такой силы, которая могла бы подавить, покорить этого человека.

Для того чтобы создать фильм-трагедию, нужны большое творческое горение, вера в глубину страстей, в титаническую силу героя.

Постановка трагедии в кино требовала от режиссера особых черт и свойств таланта. Полное трагических коллизий произведение не должно было превратиться в оперный фильм, широкий романтический жест, в беспорядочную жестикуляцию, высокий полет слова — в пустую риторику. Для этого нужны были одухотворенность и темперамент большого художника. Именно этими свойствами и обладал Михаил Чиаурели, в творческом пути которого фильм «Георгий Саакадзе» не является случайным. Он подготовлен всем его предыдущим творчеством и в первую очередь его замечательной народной драмой «Арсен».

Лауреат Сталинской премии народный артист Грузинской ССР М. Чиаурели, постановщик фильма „Георгий Саакадзе"

Наиболее характерными чертами творческого метода Чиаурели являются народность и романтичность. Именно эти черты наиболее ярко сказались и в фильме «Георгий Саакадзе».

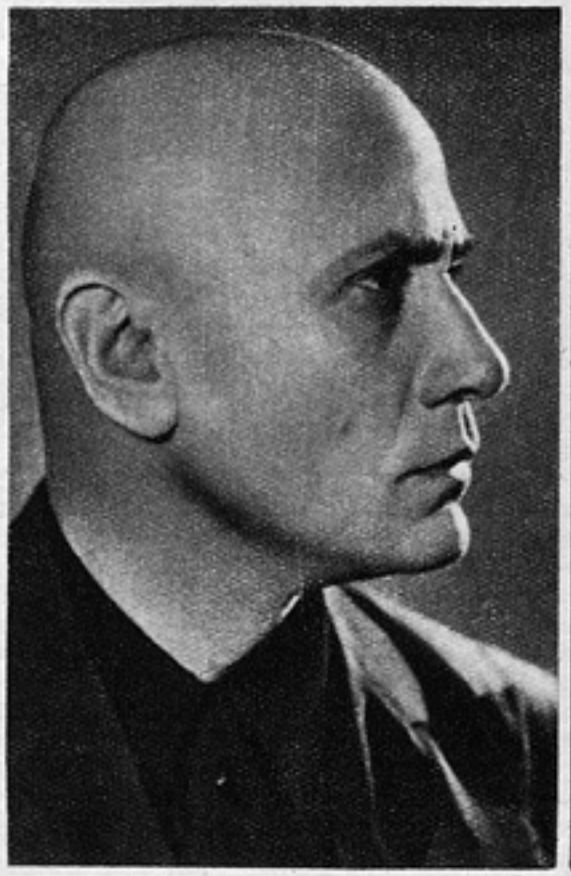
Другой, не менее важной чертой, характерной для этой работы М. Чиаурели, является подлинное чувство истории. М. Чиаурели не одевает наших современных людей в исторические костюмы, но вместе с тем и не занимается реставрацией прошлого. Он умеет ломать барьер времени, отделяющий нас от прошлого. Герои его исторических фильмов остаются живыми людьми; они чувствуют и любят, страдают и борются. Перенося нас в прошлое, М. Чиаурели с удивительным режиссерским мастерством умеет найти в чувствах героев то, что сейчас волнует и тревожит нас.

В этом ему помогает подлинное знание народа, его истории, быта, его песней, обрядов. Именно эти вечно живущие в народе чувства, привычки и обычаи, переходящие из поколения в поколение, помогли художнику найти те верные краски, которые воскресили на экране эпоху во всей ее полноте и своеобразии.

Не случайно одна из первых трагедий в кино была осуществлена грузинской кинематографией, имеющей блестящего романтического актера Акакия Хорава и подлинно трагическую актрису — Верико Анджапаридзе.

Акакий Хорава — один из лучших исполнителей Отелло, создавший на протяжении своей актерской жизни ряд образов романтических героев, сумел в роли Саакадзе найти удивительно верные и запоминающиеся краски, рисующие сложный внутренний мир героя.

Интересно пластическое решение Акакием Хорава образа Саакадзе. Его походка, его жесты лишены внешней экзальтации и полны внутренней силы. Георгий Саакадзе в венце победителя в моменты падения запоминается нами благодаря той правде, которую сумел вложить актер в этот образ. Мы верим в неуемную силу героя, и нам не кажется она романтически преувеличенной; здесь сказывается удивительный талант актера, сумевшего сочетать в образе Саакадзе романтическую приподня-



Вверху слева направо: лауреаты Сталинской премии народный артист СССР А. Хорава, исполнитель роли Георгия Саакадзе; народная артистка Грузинской ССР В. Анджапаридзе, исполнительница роли жены Саакадзе Русудан, и заслуженный деятель искусств Грузинской ССР С. Закариадзе, исполнитель роли Шадимана. Внизу: лауреат Сталинской премии заслуженный деятель искусств Грузинской ССР А. Дигмелов, оператор фильма

тость с глубокой реалистической правдой.

Рядом с Саакадзе проходит через весь фильм фигура его жены, женщины необыкновенной силы воли, роль которой исполняет Верико Анджапаридзе. Это удивительно тонкая и глубокая актриса, умеющая находить иногда чуть заметные движения, раскрывающие перед нами глубокие пласты чувств и страстей, таящихся в характере героини.

Вряд ли можно найти другую актрису, которая с такой трагедийной силой передавала бы переходы от счастья к горю... В прекрасной сцене народного праздника, сменяющейся сценами горя, сплетены нити этих контрастов. Русудан угадывает гибель сына, но на лице ее еще брезжит улыбка потухшего веселья...Иногда эти контрасты слишком жестоки. Мертвая голова сына Паата на руках Русудан в сценарии казалась натуралистичной. Но в фильме, в высоком волнении чувств, которые несет Верико Анджапаридзе с экрана, образ Русудан становится символом благородного, молчаливого горя. Образы Саакадзе и Русудан надолго запомнятся зрителю. Они принадлежат к лучшим образам, созданным вдохновенным мастерством актеров.

Роль врага Саакадзе — Шадимана исполняет актер С. Закариадзе. В его исполнении Шадиман лишен черт традиционного злодея. Это опасный, коварный враг, который умело носит иногда личину друга.

Фильм «Георгий Саакадзе» является не только высоким образцом режиссерской и актерской работы. Он представляет несомненный интерес и своей изобразительной стороной. В этом сказались опыт и мастерство старейшего оператора А. Дигмелова. В фильме прекрасно показана природа Грузии, ее мрачные горы, солнечные долины, бурные реки, старинные замки и монастыри. Не стремясь к внешне эффектной композиции, работая в единстве с режиссером, А. Дигмелов с большим мастерством и вкусом снял фильм.

Когда в финале звучат проникновенные слова Саакадзе, обращенные к народу, на суд которого он отдает свою жизнь: «Прав ли я или ошибаюсь, мои деяния переживут меня, и народ, вечно юный народ, чистый душою народ, или осудит меня, или проникнется моими страданиями и беззаветной любовью к родине и будет бороться за ее честь, за ее свободу»,— каждый, уходя, потрясенный, уносит в сердце своем великое сочувствие и любовь к герою. В этом — победа художников, заставивших нас пережить виденное, страдать вместе с героями, полюбить их.

«РАДУГА»

Л. ДМИТРИЕВА

Радуга — доброе предзнаменование — засияла на небе. Это было в трудные для нашей родины дни, когда германская армия, собрав основные свои резервы, прорвалась в глубь страны, топтала наши поля, мучила и убивала советских людей.

В фильме «Радуга» непривычно яркие лучи на темном зимнем небе — это вера советских людей в грядущую победу Красной Армии, это символический образ очищения советской земли от власти «рыцарей зла», от хозяйничанья тупых, жестоких, холодных немецких полчищ.

В основу сценария Ванды Василевской легла ее повесть, написанная в 1942 году.

Немцы еще тешили себя тогда иллюзиями своей молниеносной непрочной победы. Но советский народ и в черный свой день верил и знал, что победа будет за ним. Этой верой жили миллионы советских людей в захваченных немцами городах и селах.

Знакомые образы повести, обогащенные и углубленные средствами кино, по-новому зазвучали в фильме. Режиссер Марк Донской создал произведение глубоко патриотическое, прославляющее великое мужество непокорившегося народа.

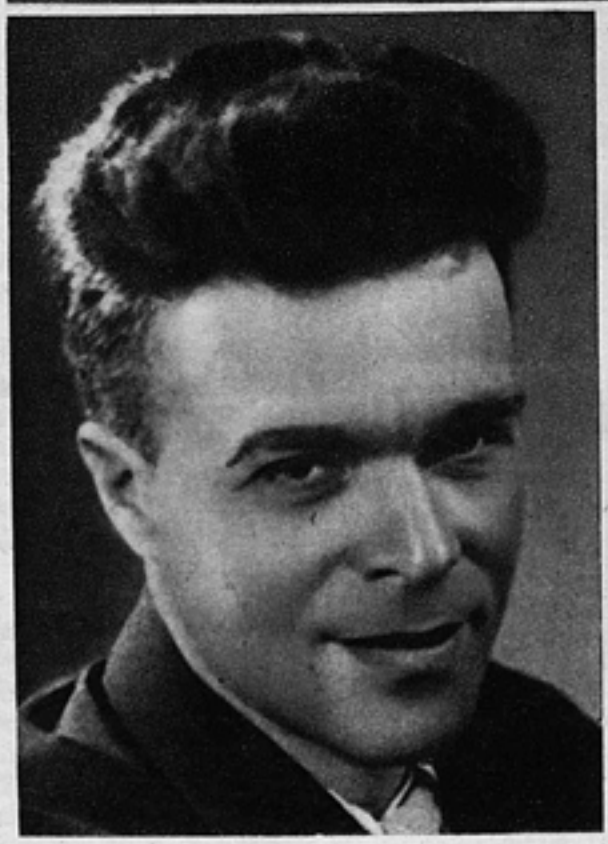
Картина «Радуга» появилась на наших экранах в дни, когда значительная часть Украины была уже освобождена; все короче и короче становился путь от передовых линий боев до Берлина. О победе немцам тогда мечтать уже не приходилось. Фильм о гордых, славных людях, оказавшихся в плену у немцев, смотрелся в те дни с тяжелым сердцем и вместе с тем с чувством гордости за наш народ, за чистых, сильных, мужественных советских людей. Глубокое волнение охватывало зрительный зал, когда на экране возникали кадры встречи народа с Красной Армией, со «своими».

И в наши дни горячий, обличительный фильм «Радуга» смотрится все с тем же волнением; попрежнему с негодованием следим мы за сценой допроса партизанки Олены Костюк. Допрос ведет Курт Вернер, немец, вооруженный с ног до головы человек-автомат. Допрашивают русскую женщину с тихими, грустными глазами. Образ ее — один из самых сильных в нашем искусстве. Наталья Ужвий играет Олену с высоким драматизмом, со строгой простотой. Казалось бы, давно должны были иссякнуть силы; горе матери — иссушить душу; холодные издевательства немцев — затравить, «забить» все живое. Но у Олены Костюк хватит сил молчать, чтобы скрыть местоположение отряда. И Олена молчит. Победитель чувствует себя побежденным. Полуголую бросают Олену в холодный сарай. Босую, в одной сорочке, ее гоняют по снегу. Откуда же берутся титанические силы у этой женщины с ясным взглядом, в чем черпает она беспримерное свое мужество? Силы ее идут из недр родной земли, силы всего народа выражены в одном ее простом, прекрасном облике.

С огромным драматизмом переданы в фильме атмосфера скрытой борьбы, затаенной ненависти к угнетателям, дух непокорности, который вечно жив в душе русских людей. Врагов страшит их суровое молчание, упорное «не знаю» партизанки Олены приводит немцев в неистовство.

С суровым реализмом, с подлинной правдивостью рассказывает фильм «Радуга» о беспросветном существовании советских людей под немецким игом. Но в фильме даны не только картины их страданий; извечная, неразрывная связь русского человека со своей землей, преданность

Слева направо: лауреаты Сталинской премии, заслуженный деятель искусств Туркменской ССР М. Донской, постановщик фильма „Радуга"; народная артистка СССР Н. Ужвий, исполнительница роли Олены Костюк, и артистка Н. Алисова, исполнительница роли Пуси



родине помогают ему переносить все испытания, жить верой в освобождение. Пусть погибла партизанка Олена. В фильме Марка Донского мы видим юное поколение мстителей, детей, с молоком матери впитывающих ненависть к врагам отчизны. Замечательны сцены с детьми колхозницы чихи. Мальчик Мишутка пытается отнести Олене кусок хлеба. Мальчика убивают немецкие часовые. Сцена тайных похорон ребенка-героя таит в себе могучую энергию ненависти и мести. Немецкие зверства только закаляют эту ненависть, даже детей заставляют они жаждать священной мести. Крохотный малючихин Сашка закрывает собой таких же малышей сестру и брата. Дети тоже молчат. Недетскими глазами, зажженными ненавистью, смотрят они из оконных щелей на улицу, на издевательства над партизанкой. Мы запомнили их глаза. Сурово и печально глядят дети на убитого братишку.

«Будет кому и сеять, и обстроиться», — говорит один из героев фильма. В живых, конкретных образах воплощена здесь идея бессмертия народа.

В заговоре с героями живет природа в фильме. В высоких снежных сугробах утопают села, безмолвны реки, широкие просторы Украины. Недвижна и молчалива природа. Это единство природы с человеком необычайно выразительно и близко лучшим образцам народной поэзии.

В раскрытии героических сторон характера советских людей фильм достигает высоты больших обобщений. Герои «Радуги» живут надеждой, мечтой о дне свободы. Надежда на избавление не покидает даже людей, ожидающих казни, — заложников. Это напряженное ожидание дня, когда придут «наши», передано в фильме великолепно.

И вот приходит час нашего наступления. Нарастает гул моторов — это наши самолеты. Стремительной лавиной мчатся с гор лыжники, автоматчики пробираются вдоль заборов по снежным сугробам. Женщины и дети бегут по деревенским улочкам с вилами. Закипает бой. С трудом удается командиру отряда отбить пленных немцев у народа. Страшен гнев народа. Немцы боятся женщин больше, чем вооруженных бойцов. Эти кадры фильма запомнились надолго. Это самостоятельные художественные сцены большой выразительной силы.

Вместе с тем мастерство режиссера фильма сказалось именно в том, что он создал не иллюстрации к тому или иному эпизоду сценария, а художественно цельную поэтическую повесть о борьбе и вере в победу.

Самыми трудными и неблагодарными для советских артистов, как известно, являются образы врагов и предателей. Трудно сгустить здесь краски, очернить, преувеличить. Вместе с тем именно здесь должна быть соблюдена тонкая и точная художественная мера. Нине Алисовой, играющей глупую и ничтожную любовницу Курта Вернера, удалось создать убедительный, достоверный образ этой пошлой «немецкой овчарки». Актриса не шаржирует, но смелыми штрихами создает она портрет нагловатой и жалкой, трусливой и подленькой «Пуси».

Кадр из фильма „Радуга". Постановка заслуженного деятеля искусств Туркменской ССР М. Донского. Оператор Б. Монастырский. Артистка Н. Алисова в роли Пуси и артист Г. Клеринг в роли немецкого офицера Курта Вернера

Фильм «Радуга» удостоен Сталинской премии: патриотическое произведение получило заслуженную оценку. Этот глубоко народный фильм, овеянный пламенем боев, героикой нашего времени, раскрывает все величие и духовную красоту народа-победителя.

«НАШЕСТВИЕ»

Е. СУРКОВ

Лауреат Сталинской премии А. Роом, постановщик фильма „Нашествие"

Еще Достоевский писал, что характерной чертой русского народа является «чувство справедливости и жажда ее».

Русская классическая литература выразила эту особенность нашей национальной духовной жизни с обжигающей страстностью и мудрой проникновенностью. Недаром она снискала во мнении всего мира репутацию литературы правдоискательской. Советская литература, восприняв эту высокую традицию, соединила ее с ясностью политического видения, с исторической сознательностью и определенностью, являвшимися следствием органической слиянности советской литературы с большевистской теорией и практикой борьбы за коммунизм.

Именно на этой идейной почве и развилось творчество Леонида Леонова. На связь Л. Леонова с русской классической литературой указал еще Горький. В неизданном пока по-русски предисловии к французскому изданию «Барсуков» он писал: «Это один из самых значительных представителей той группы современных советских писателей, которые продолжают дело русской классической литературы,—дело Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Достоевского и Льва Толстого». И далее: «С полным сознанием основания я даю Леонову такую высокую оценку, рассматривая его с точки зрения самых великих людей нашей старой литературы: Леонид Леонов сам понуждает применять к нему самые высокие требования».

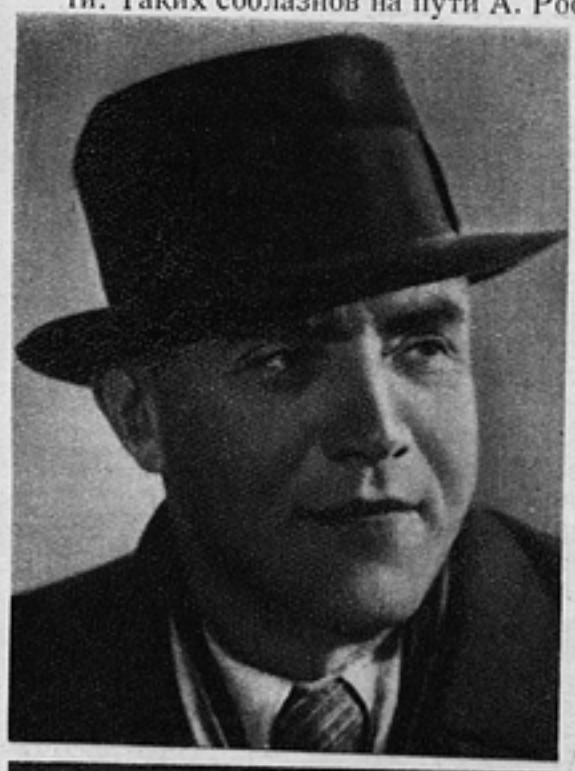
Справедливость этих слов после появления «Нашествия» становится особенно неотразимой. Может быть, потому, что «Нашествие» явилось до сих пор высшей точкой в идейном развитии Л. Леонова, именно эта пьеса позволяет с наибольшей ясностью понять, как глубоко уходят в почву родной литературы корни леоновского искусства.

Лауреат Сталинской премии заслуженный артист РСФСР О. Жаков, исполнитель роли Федора Таланова в фильме „Нашествие"

Не только кристально нравственная чистота, но и героическая решимость отстаивать святое дело справедливости, — таковы основные черты, которыми наделяет Леонид Леонов своих героев. В самой первооснове их характеров лежит способность отрешиться от всего мелкого, узко личного, «житейского» во имя высших нравственных целей, способность забыть себя, подавить в себе чувство боли, страх смерти, эгоистический интерес, когда жизнь подводит человека к необходимости такого самоотречения. И эти черты не только верно передают духовное величие советских людей, но и вызывают в сознании богатейшие литературно-исторические ассоциации.

Постановщик фильма «Нашествие», талантливый и вдумчивый А. Роом, осуществил свою работу, строго следуя за Леоновым, стремясь к возможно более полной передаче его замечательной пьесы. Он прочитал «Нашествие» глазами кинематографиста. Он не только развернул в действие некоторые из наиболее существенных леоновских ремарок или подробностей, характеризующих обстановку оккупированного города или внутреннюю жизнь персонажей, но и основное действие пьесы развернул в таких органических для кино постановочных приемах, которые совершенно исключают возможность восприятия фильма как экранизированного театрального спектакля. Нет, это законное и полноценное произведение киноискусства, и потому тем более важно точно определить художественные принципы, положенные в его основу.

Зрелость мастера сказывается обычно не только в уверенной точности, с которой он преследует и достигает свою главную идейную и художественную цель, но и в той стойкости, с которой он отвергает соблазны и искушения, подстерегающие его на пути. Таких соблазнов на пути А. Роома



Лауреат Сталинской премии заслуженный артист РСФСР В. Ванин, исполнитель роли Фаюнина в фильме „Нашествие"

было множество. Он мог увлечься широким и эффектным самостийным развитием темы партизанской войны против оккупантов. Мог, пользуясь безграничной свободой кинематографа, построить серию впечатляющих эпизодов, в которых фон, обрамляющий в пьесе Леонова историю главных его героев, был бы выявлен с щедростью и полнотой, способной самостоятельно увлечь зрительное воображение. А. Роом пренебрег этими соблазнами. Он договаривает недоговоренное в пьесе только там, где недоговорить значило бы обеднить и себя, и пьесу с точки зрения тех возможностей, которые свойственны кино. Так Роом переносит в сюжет из рассказа паренька в шинельке обе его встречи с Фаюниным, и как выразительно обрамляют в фильме два эти эпизода трагикомическую судьбу Фаюнина! Так первое появление Федора перед зрителями он строит, следуя за рассказом Ольги: приходу Федора в отчий дом предшествует великолепный кадр — низенький провинциальный домик, огромная лужа, подернутая неверной дождевой рябью, и одинокий человек в надвинутой на лоб шапчонке, громоздкой тенью пересекающий полотно экрана.

Трагическая тема Федора получает в этом кадре безукоризненно точное и выразительное начало.

Роом выступает в своем фильме как строгий и вдумчивый психолог. Он строит фильм не на внешних эффектах, а на глубокой, четкой, необыкновенно отчетливой и содержательной характеристике тех психологических конфликтов, которые протекают в душах стариков Талановых, Федора, Фаюнина, няньки...

Успех Федора с этой точки зрения приобретает особую цену. В «Нашествии» снова торжествует исконная приверженность русского искусства к раскрытию жизни в тех глубоких ее проявлениях, которые не просто дают зрителю ощущение внешнего жизнеподобия, но и приближают его к постижению истинной сущности происходящего.

Да, именно чувство справедливости и жажда ее владеют главными героями роомовского фильма. Старик Таланов, Анна Николаевна, нянька — какие это гордые, несгибаемые, из одного куска вылитые души! Родина, ее веления, ее счастье возбуждают в них и волю к сопротивлению, и неисчерпаемое мужество, и легендарную стойкость в перенесении жесточайших страданий.

Такие произведения, как «Нашествие» А. Роома, с неопровержимой убедительностью показывают, что правда психологической и бытовой характеристики не противоречит героическому, если художнику свойственно умение понять подлинное героическое содержание в изображаемом. В фильме «Нашествие» героическое, выступая из повседневного, типического, помогает осознанию того, что в нашем народе героизм это естественное развитие духовных сил народа, явление массовое.

В этом секрет художественной убедительности фильма.

О. Жаков, глубоко и сильно сыгравший Федора, был в этом смысле в несколько своеобразном, особом положении. Судьба Федора исключительна, характер его особо своеобразен.

Но О. Жаков сумел уловить в Федоре не только черты, составляющие его исключительность, но и более существенное и важное содержание. Он раскрыл этот сложный и трудный характер, ясно обозначив направление, в котором идет его развитие. Поиски правды, жадная устремленность к выходу из мрачной пустыни безысходного одиночества, в которую загнала Федора его прежняя злая и бессмысленная жизнь, владеют его Федором и придают его психологической характеристике особую напряженность и динамику. Нравственное обновление Федора становится для него возможным только после того, как, приобщившись к великому народному страданию, он д о к о н ц а сжигает в себе все злое, порочное. Он переживает в полном смысле этого слова п р е в р а щ е н и е.

И именно так и играет Федора О. Жаков. В сутуловатой спине, в тяжелых руках, в угрюмом, исподлобья, взоре Федора читается прошлое, исполненное испытаний и многих разочарований. Но взор Федора у Жакова не утомлен, не вял, он горит упорным и жарким огоньком. Федор — весь в жестокой борьбе с самим собой.

Решительность, способность к поступкам, стремительным и неожиданно сламывающим привычное течение жизни, — вторая черта, последовательно подчеркнутая актером в его Федоре. О. Жаков играет человека, способного на проявления стремительной отваги, способного к страстным увлечениям, к самозабвению и отчаянному бесстрашию. Это характер крупный, во многом исковерканный, но весь напряженный в страстной жажде возрождения, и поэтому его финальное торжество производит впечатление полной закономерности и внутренней подготовленности.

Внутренний перелом в Федоре сыгран О. Жаковым поразительно сильно, просто и, хочется сказать, отчетливо.

Эти же качества пленяют и в блестящей игре талантливого В. Ванина, который создает образ Фаюнина, полный жестокой иронии, типичности и в то же время остро неожиданный в чисто актерском отношении. По контрастной и динамической смене ритмов, красок, по стремительности и темпераменту игра В. Ванина в этом фильме кажется подлинно виртуозной. Это мастерство, доведенное до совершенства.

О Ванине давно пора писать специально и подробно. Это актер разносторонний, глубокий, многообразный, совмещающий в себе своеобразное и обаятельное комедийное дарование с острым чувством драматического и даже трагического.

В Фаюнине все эти грани его большого и в совершенстве выработанного таланта раскрыты с покоряющим блеском. В этой своей работе Ванин зол, язвителен, меток, неожиданен. Его Фаюнин переживает метаморфозы, полные стремительности и необыкновенно выразительные в жизненном смысле. Из хилого старичка он превращается в упивающегося своим кратковременным торжеством купчину, чтобы затем снова со стремительной быстротой превратиться в отвратительное ничтожество, пресмыкающееся и до омерзения перепуганное. Все эти переходы переданы В. Ваниным с щедростью и блеском большого художника. В самой наглости своей Фаюнин труслив, а в трусости — подл и вороват. Все в нем кажется каким-то ненастоящим, фальшивым: и роскошная лисья шуба, и седенькие на прямой пробор зачесанные волосики, и барственная походка, то и дело сменяющаяся торопливой суматошливостью и лихорадочным беспокойством. У Л. Леонова о Фаюнине сказано: «Клуб смрадной пыли». Именно этот образ определяет ту эмоциональную доминанту, под знаком которой воспринимается ванинский Фаюнин.

Ванин играет, не прибегая ни к каким эксцентрическим приемам, он пользуется не гротеском, а почти бытовыми, вполне реалистическими приемами. Посмотришь на его Фаюнина и подумаешь: и впрямь купец, хоть сейчас в Островского. Но так может показаться только на минуту. Может обмануть и сила Фаюнина, этого поистине в ч е р а ш н е г о, бывшего человека.

Есть такое специфическое народное выражение: нелюдь. Вот Фаюнин — это нелюдь. Нелюдь потому, что хотя он и жадно цепляется за жизнь и истошно силится пролезть в ее теплые животворные объятия, на самом деле он призрак, гротесковая карикатура на человека. Побеждают же — л ю д и. Именно в этом смысл «Нашествия»: в умении показать, что в войне против нашествия гитлеровских чудовищ победил советский ч е л о в е к, победила высокая, истинно гуманистическая природа русского человека, способного на самый возвышенный героизм, если ему приходится отстаивать от врага свою отчизну, если ему приходится биться за с п р а в е д л и в о с т ь.

Эту благородную мысль фильм донес ярко, умно, убедительно. Поэтому-то и было ему по заслугам всенародное признание...

Слева направо: лауреаты Сталинской премии, заслуженный деятель искусств РСФСР И. Пырьев, постановщик фильма „В шесть часов вечера после войны"; В. Гусев, автор сценария и заслуженная артистка РСФСР М. Ладынина, исполнительница роли Вари

«В ШЕСТЬ ЧАСОВ ВЕЧЕРА ПОСЛЕ ВОЙНЫ»

О. ЛЕОНИДОВ

Этот фильм и самое его название всегда будет ассоциироваться у зрителей с тревожными и радостными чувствами — и со щемящей тоской ожидания, и с первым объятием после долгой и страшной разлуки военных лет.

Сейчас, когда в наш дом вернулись покой и счастье, эти простые слова «п о с л е в о й н ы» никому не кажутся удивительными. А ведь еще так недавно они воспринимались, как сказка: каждый из нас твердо верил в победу, но разве знали мы день и час ее?

Задолго до окончания войны поэт Виктор Гусев и режиссер Иван Пырьев приоткрыли завесу грядущего, увидели сами и показали народу его светлое завтра. Первые из наших художников, с какой уверенностью и определенностью они облекли в плоть и кровь эту выстраданную миллионами встречу после войны!

Самое характерное и для этой картины, и для всего творчества Ивана Пырьева — чуткое ощущение тех дум и чаяний, какими живет народ, его сегодняшних волнений и радостей, его сокровенных надежд на будущее. Этими чертами подлинной народности отмечены все лучшие фильмы И. А. Пырьева. И недаром пользуются они такой любовью в широких зрительских массах и так высоко оценены правительством; единственный из мастеров советской кинематографии заслуженный деятель искусств РСФСР И. А. Пырьев четыре раза удостоен Сталинской премии: в 1941 году — за фильм «Трактористы», в 1942 году — за фильм «Свинарка и пастух», в 1943 году — «Секретарь райкома» и теперь, в 1946 году — «В шесть часов вечера после войны».

Суровое крестьянское детство и вся в скитаниях беспокойная юность И. А. Пырьева протекали в старой России. Он познал и нужду, и тяжкий труд батрака, он проливал кровь на полях мировой империалистической бойни 1914—1918 годов. Так начинало свой жизненный путь целое поколение его сверстников из той же неимущей и бесправной среды.

Вместе пришли они к Великой Октябрьской социалистической революции и вместе дрались с интервентами и белогвардейцами за свою молодую республику. По-разному сложились их судьбы в советское время, но дальнейшая жизнь каждого — это частица огромной и многогранной биографии поколения. В этой неразрывной связи со своими сверстниками, со своей эпохой, со своей страной — жизненность и сила творчества И. А. Пырьева. Разве не примечательно, что за все 18 лет самостоятельной режиссерской работы в кино И. А. Пырьев ни разу не обращался ни к истории, ни к классике—все его фильмы посвящены проблемам современности. И в выборе тем для своих постановок, и в кинематографической трактовке их И. А. Пырьев всегда проявляет остроту и смелость, изобретая и утверждая новые жанры. Это и музыкальная колхозная комедия, и музыкально-поэтический фильм, и современная народная трагедия.

Из своего крестьянского прошлого, из годов, проведенных в Красной Армии, принес И. А. Пырьев сочный народный юмор, звонкую песню. Вот отчего так сверкают, так искрятся его веселые комедийные ленты. Но совсем по-иному — гулкой медью набата, неукротимым гневом и яростью — звучит голос того же художника, когда он создает образы партизан, приносящих священную клятву отстоять родную землю, отомстить ненавистным захватчикам.

В фильме «В шесть часов вечера после войны» Виктор Гусев, Иван Пырьев, композитор Тихон Хренников и весь актерский коллек-

Слева направо: лауреаты Сталинской премии И. Любезнов, исполнитель роли лейтенанта Демидова в фильме „В шесть часов вечера после войны"; Е. Самойлов, исполнитель роли лейтенанта Кудряшова и композитор Т. Хренников, автор музыки к фильму

тив гармонично сочетали прозу и стих, песню и музыку, юмор и лирику. Здесь все, как в реальной жизни, но только люди и события даны не в восприятии бытописца, а глазами поэта. И оттого так приподняты и так праздничны самые обыденные, на первый взгляд, образы и положения, и оттого так велико эмоциональное воздействие фильма.

В построении отдельных эпизодов и кадров, в общей конструкции и монтаже И. А. Пырьев прежде и больше всего заботится не о формальных изысках, а о доходчивости картины.

Простота и ясность его фильмов не имеют ничего общего со снисходительной упрощенностью, с покровительственным подлаживанием под воображаемые невысокие вкусы зрителей.

И. А. Пырьев смотрит на мир глазами своих современников. Он неотделим от них ни как гражданин, ни как художник. И потому не только не снижает, но с каждым новым фильмом повышает требования к себе — к своему мастерству и к культуре не воображаемых, а реальных зрителей.

Сценарий Виктора Гусева принадлежит к тем немногим произведениям драматической поэзии, которые легко и свободно — без дидактики и навязчивого морализирования — говорят зрителям о самом дорогом и близком. Искренние интонации его стиха согреты большим внутренним теплом.

Виктора Михайловича Гусева нет уже среди нас. Он унес с собой в могилу недопетые песни, недосказанные замыслы. Он не видел этого фильма, в котором И. А. Пырьев так любовно и бережно воплотил последний сценарий своего друга-поэта. Сталинской премией был награжден В. М. Гусев за сценарий «Свинарка и пастух». Посмертно увенчан он званием лауреата за сценарий «В шесть часов вечера после войны».

Удостоен Сталинской премии по этим обоим фильмам и Тихон Хренников — композитор широкого русского темперамента, глубоко чувствующий и стихию народной песни, и задушевный голос лирического романса.

Превосходно играет заслуженная артистка РСФСР Марина Ладынина роль Вари Панковой — воспитательницы детского дома. Это рядовая русская девушка. Вместе с тысячами москвичей и москвичек принимает она участие в обороне родной столицы, а затем, добровольно вступив в Красную Армию, метким огнем своего зенитного пулемета сбивает фашистских стервятников. Марина Ладынина— актриса яркого лирического и комедийного дарования, обладающая к тому же хорошими голосовыми данными. В образе Вари Панковой ей удалось воплотить лучшие и типичные черты наших советских девушек, с такой полнотой раскрывшиеся в тяжких испытаниях войны. Передает она девическую чистоту Вари, и силу ее глубокого чувства, и ее волю и мужество.

Марина Ладынина в третий раз удостаивается Сталинской премии: до награждения за исполнение роли Вари Панковой в фильме «В шесть часов вечера после войны» она была награждена как исполнительница главных ролей в фильмах «Трактористы» и «Свинарка и пастух».

Лейтенант Кудряшов (артист Евгений Самойлов) хороший боевой офицер и такой же хороший и складный человек, рыцарски относящийся к женщине, умеющий и ценить дружбу, и быть верным другом. Убедительно раскрывает артист и целомудренную любовь Кудряшова, и трагедию инвалида, еще недавно такого сильного, деятельного человека, и бурную радость возвращения к жизни, к труду.

Юмор, лукавая ирония, неиссякаемый запас добродушия и оптимизма — вот краски, которыми расцветил молодой артист Иван Любезнов роль лейтенанта Демидова. Кудряшов и Демидов в исполнении Е. Самойлова и И. Любезнова словно дополняют друг друга. Е. Самойлов удостаивается Сталинской премии вторично. Первый раз он был награжден в 1941 году за кинообраз Щорса. Иван Любезнов впервые отмечен этой высокой наградой правительства.

«В шесть часов вечера после войны» — вдохновенный, поэтический фильм, созданный талантом и сердцем крупных художников. Народ любит эту картину и ждет от ее творческого коллектива новых, столь же искренних, волнующих и радующих произведений киноискусства.

«ЧЕЛОВЕК № 217»

И. НАТАЛЬИН

Вверху: лауреат Сталинской премии заслуженный деятель искусств РСФСР М. Ромм, постановщик фильма „Человек № 217". Внизу: лауреат Сталинской премии заслуженная артистка РСФСР Е. Кузьмина, исполнительница роли Тани Крыловой

Фильм «Человек № 217» относится к числу тех художественных документов, которые не утрачивают значения с годами.

Пройдет время, мудрее станет наше искусство, ярче его краски, точнее и выразительнее язык. Но то, что возникло в грохоте великой битвы, как непосредственный и взволнованный отклик художников на самое дорогое, чем живет народ, не может, не будет забыто.

Кинематограф с его сложной техникой воплощения авторского замысла дает о себе знать позднее, чем газетный фельетон, радиоречь, песня или графический плакат, но и его искусство участвует в общей борьбе: вспомним фильмы военного времени о Красной Армии и партизанском движении.

Замысел «Человека № 217» возник еще в 1942 году, во время одного из приездов Е. Габриловича с фронта, под свежим впечатлением событий.

Молодая девушка, с именем, каких встречается тысячи, — Таня, самый, что называется, обыкновенный человек, попадает вместе с многими, ей подобными советскими людьми, в немецкий плен. Ее лишают имени и фамилии в прямом и переносном смысле слова, нумеруют, отвозят на рынок рабов и отдают во владение типовому немцу, имеющему неограниченную власть над своей жертвой. С немецко-фашистской точки зрения все сделано: пленник будет повиноваться, господин властвовать, извлекая из этого выгоду. Но раб не повинуется не потому, что это выдающийся характер, — нет, просто он воспитан, как свободный человек, хозяин своей судьбы и верный гражданин социалистической родины и не может примириться с навязанным ему немцами существованием. Будь на месте Тани, Клавы или Сергея Ивановича другой советский человек, он поступил бы так же. И он не дал бы превратить себя в номер конвейерной системы, созданной гитлеровской Германией, и он остался бы Человеком с большой буквы, стремление к свободе которого неукротимо.

Так рождается массовый «обыденный» героизм советских людей, так изнутри взрывается, рушится механизм райха, весь его «новый порядок».

Вот, в самых общих чертах, замысел «Человека № 217», как он возник еще в 1942 году, когда немецкая военная машина была на вершине успеха.

В процессе воплощения авторского замысла М. Ромм искал таких выразительных средств, какие помогли бы донести до зрителя патетику героической борьбы, пафос больших мыслей, которые вдохновляли на подвиги Таню, Сергея Ивановича, Клаву и их друзей, донести так, чтобы не впасть, с одной стороны, в хроникальность, а с другой — в натуралистическое бытописательство и гиньоль. Достиг ли этого М. Ромм? Без колебаний мы отвечаем на этот вопрос утвердительно.

Могут сказать: краски «Человека № 217» слишком сгущены, его линии слишком резки, они иногда напоминают плакатные формы. Пусть так, но эта плакатность не от нарочитого обеднения формы и упрощения мысли, а от публицистического накала, от идейного темперамента, которым проникнут фильм. Фильм воспринимается не только как повествование, но и как призыв, — рассказывая, он обличает, и эти черты «Человека № 217» сближают его с лучшими публицистическими произведениями советского искусства военного времени. Но вместе с тем «Человека № 217» отличает острота выразительных средств, которыми всегда владели М. Ромм и его коллектив. Те творческие приемы, которые существовали в предыдущих работах М. Ромма, нашли в «Человеке № 217» свое интересное, во многом принципиально новое развитие.

М. Ромма всегда характеризовало умение поставить в центр внимания человека, а не событие. Вспомним «Пышку», «Тринадцать», «Мечту», вспомним его самые значительные работы — фильмы о Ленине, отличавшиеся глубоким проникновением в самую суть сложной и многогранной духовной жизни людей. Он не отступил от этого и в «Человеке № 217»: шаг за шагом следит режиссер за судьбой Тани, не упускает ни одной детали, чтобы передать правду ее

Вверху: лауреат Сталинской премии артист В. Зайчиков, исполнитель роли Сергея Ивановича в фильме „Человек № 217". Внизу: лауреат Сталинской премии Б. Волчок, оператор фильма

поведения, превращения ее из немного наивной, добродушной, доверчивой девушки в воина, не знающего пощады в борьбе, одержимого страстной ненавистью к врагу...

М. Ромма всегда характеризовало стремление к прозаическому повествованию, к «сниженной» интонации, к обыденности формы, которая, в конечном счете, звучала романтически, как сильное и патетическое обобщение. Так и в «Человеке № 217» суховатая, на первый взгляд, манера повествования в действительности придает всей картине характер приподнятого и взволнованного рассказа.

Картины М. Ромма всегда характеризовались остротой кинематографической формы, которая выражалась во многом — в любви к крупному плану, в обыгрывании основного места действия (гостиница в «Пышке», дом мадам Скороход в «Мечте»), в следовании лучшим традициям немого кино. В «Человеке № 217» мы находим ту же стилистику: квартира Крауса, от которой радиально расходятся нити событий; целые эпизоды, решенные в духе немого кино (Таня в тюрьме, кадры подневольного труда Тани, данные в органически слитом ритмическом чередовании); преобладание крупного плана; преимущественное внимание к актеру, а не к внешнему рисунку кадра.

То же относится и к Е. Кузьминой — актрисе, которую мы знаем еще по картине «Новый Вавилон». В отличие от многих других актрис немого кинематографа, потерявших прежнюю форму с появлением звука, Е. Кузьмина пережила свой расцвет на новом этапе развития кино: учительница в «Одной»— картине, переходной от немого кино к звуковому, молодая девушка в «Окраине», Анна в «Мечте». В «Человеке № 217» мы узнаем Кузьмину по ее манере давать острый рисунок роли, работать выразительно и свободно, без всякого следа театральности, находить запоминающиеся мимические и интонационные детали для передачи внутреннего состояния героя. Роль Тани совпадает с возможностями актрисы, стихия которой не юмор, а драматические положения, пафос трагического напряжения.

Зайчиков, заслуги которого в «Человеке № 217» отмечены присвоением ему звания лауреата Сталинской премии, также создает запоминающийся образ советского ученого, не сдающегося несмотря ни на какие пытки и мучения. Сдержанная манера игры Зайчикова напоминает о том большом темпераменте, которым обладает этот прекрасный актер, создавший в кино ряд ярких образов.

Самостоятельное место в творческом коллективе М. Ромма занимает оператор Б. Волчок: его работу всегда можно узнать, и не прочитав вступительные титры картины. Это зрелый художник с индивидуальным почерком. Он прежде всего мастер портрета. Съемки Б. Щукина в роли В. И. Ленина — одни из лучших в советской кинематографии. Они просты и монументальны, ясны и вместе с тем передают сложность и глубину образа.

Своеобразны и ярки портреты, созданные Б. Волчком в так называемых «камерных» картинах М. Ромма — «Пышке», «Тринадцати», «Мечте». Б. Волчок великолепно владеет светом— свет в его картинах передает глубину, создает стереоскопичность, делает портрет многотональным. Б. Волчок не знает вялой, нейтральной композиции. Когда в кадре, казалось бы, ничего нет — стоит человек на фоне какой-то лестницы,— Б. Волчок находит такое, внутренне оправданное, композиционное решение, которое придает остроту и выразительность всему композиционному построению. Для Б. Волчка изобразительная трактовка фильма — это культура, требующая от оператора пытливости, тонкого понимания общей задачи фильма, знания живописной традиции, острого ощущения кинематографической формы, настойчивости и упорства в труде. Эти свои качества Б. Волчок обнаруживает и в «Человеке № 217» — шестой картине, которую он снял вместе с М. Роммом.

В режиссерском, актерском, операторском плане «Человек № 217» — свидетельство того, что еще в военные годы советские кинематографисты наметили пути к новому творческому подъему нашего киноискусства. Не может быть сомнения, что в эпоху мирного развития М. Ромм и его коллектив дадут стране новые кинопроизведения, которые продолжат лучшие традиции, завоеванные советским кино.

«ОНА ЗАЩИЩАЕТ РОДИНУ»

Ю. РОСТОВ

Да, это прошлое. Но еще стоят на зимнем ветру черные развалины наших городов, еще не запаханы воронки на нивах, еще кричат и просыпаются по ночам сироты в детских домах.

Великодушен и незлопамятен русский народ. Но в миллионах сердец были разбужены чувства боли и гнева, а эти чувства оставляют незарастающие следы.

Искусство — великий свидетель. И наше советское искусство военных лет запечатлело чаяния и мысли народа. Их сформулировал Сталин. Короткая фраза «Смерть фашистским захватчикам» была символом веры нашего народа. «Убей немца!» — призывали наши старые писатели, поседевшие в борьбе за победу гуманизма. Первые строки начинающих поэтов рядом с любовными признаниями содержали проклятия и призывали убить. Обугленные трубы стали главным мотивом пейзажа и призывали к отмщению. В симфониях звучали выстрелы и стоны.

Стихи становились снарядами, сцена — командным пунктом, экран — знаменем, перед которым клялись устоять, отомстить, победить.

В дни войны был поставлен и вышел фильм «Она защищает Родину».

Далеко за морями живут люди, чьи дома не содрогались от взрывов немецких фугасок, чьим детям не грозили гусеницы танков, пламя костров, душегубки. Обладая здравым смыслом, эти люди осуждали фашистские зверства. Обладая слишком спокойным сердцем, эти люди с гримасой сожаления и досады писали о неистовстве русских писателей. Они писали и про фильм, считая его натуралистическим, слишком жестоким и страшным: «Русская медведица танцует танец смерти».

Наверное это ирония. А нам, хлебнувшим горя на войне, даже сейчас, в светлые дни победы и мира, не сдержать слез боли и гнева перед историей русской женщины Прасковьи Лукьяновой, нашего товарища, нашей сестры.

«Не было в Осиновке женщины озорнее Прасковьи Лукьяновой, не было отзывчивее ее на смех и на шутку, не было лучшего, чем она, тракториста и не было счастливее жены, нежнее матери».

Так начинается фильм.

А потом прошли по спокойному нашему небу стаи головастых «хейнкелей». Свершилось то, чего мы ждали, но во что не могли по-настоящему поверить, — началась война.

И едва успели вывезти из Осиновки детей да старух — война пришла и сюда. Умер на руках Прасковьи ее ясноглазый, ласковый муж. С группой раненых она пытается ускользнуть на полуторатонке, но фашистские танкетки и мотоциклисты настигают ее. И случается то, что до войны было бы отвергнуто любым художником, вычеркнуто из произведения искусства, но что случалось на путях эсэсовских банд от Нормандии до Подмосковья: светлоголовый Витя, первенец Прасковьи, смешливый трехлетний мальчонка, падает от автоматной пули и исчезает под скрежещущими гусеницами танка.

Лауреат Сталинской премии заслуженный деятель искусств РСФСР Ф. Эрмлер, постановщик фильма „Она защищает Родину"

Лауреат Сталинской премии народная артистка РСФСР В. Марецкая, исполнительница роли Прасковьи Лукьяновой в фильме „Она защищает Родину"

Лауреат Сталинской премии В. Рапопорт, оператор фильма „Она защищает Родину"

Режиссер Фридрих Эрмлер имел мужество все это показать.

Нужно по-настоящему ненавидеть, чтоб сделать это предметом искусства.

Нужно по-настоящему вдохновиться гневом, чтоб показать это незабываемо, в жестокой простоте, чтоб в нескольких кадрах вынести приговор фашизму и воззвать к отмщению настойчиво и грозно.

Избитая и седая — бог знает как вырывается Прасковья из рук негодяев. Оврагами, перелесками набредает на своих. Организуется и растет партизанский отряд. О делах его писали фронтовые корреспонденты, рассказывали люди, пришедшие к нам из-за линии фронта, жители освобожденных областей. Об этом поется и в песнях.

От первого, стихийно возникшего нападения на немецкий обоз, когда дрекольем и кулаками валили с ног, ногтями и зубами боролись проклятых фрицев, — до широко продуманного и энергично проведенного окружения Осиновки и уничтожения немецкого гарнизона показана боевая судьба группы людей, сплотившихся в «отряд товарища П».

В дни беспощадные и тревожные, загнанные в самые глухие углы своей попранной округи, не теряли эти люди светлого облика советского гражданина: любили Родину и друг друга, ходили рядом со смертью, а думали только о жизни, горевали горем соседа и с радостью жгли немцев в собственных милых, привычных домах. Даже свадьбу хотели справить они и уж налили по стопке трофейного спирта, да помешала страшная ложь о паденьи Москвы. Не поверила этой вести Прасковья, а за ней и другие. И посвятили себя эти мужественные люди защите чести своей столицы, разошлись по селам опровергать пущенный немцами слух.

Художественная значимость фильма и большая заслуга Фридриха Эрмлера в том, что он сумел с подкупающей правдивостью показать прекрасные душевные качества русских людей, раскрывшиеся в жестокой обстановке народного мщения. Именно гуманизм, свойственный русскому народу, воспитанный и взращенный советской системой, в сочетании с гордостью и свободолюбием, двигал людьми, вошедшими в историю под славным именем партизан.

Привели к Прасковье пойманного командира карателей, старого немецкого генерала.

«На войне человека нет, есть солдат»... Это он усвоил за всю свою жизнь, за всю свою службу. Он не просит пощады, просит только возвратить ему фотографию сына.

«Открытку, и ту просишь вернуть,— отвечает ему Прасковья,— а сына мне вернешь? Твой вырастет большой, будет крестом твоим играть, спросит тебя: крест за что? Что ты ему скажешь? Как ты бросал под гусеницы людей раненых, скажешь?.. Или соврешь? Что же ты молчишь?»

В этих простых словах не упрек— обвинение.

В этой короткой сцене заложено глубокое понимание справедливости нашей войны, Отечественной войны, в которой русские люди, защищая свою родину, своих сыновей, осилили и злую волю фашизма и смертоносную машину немецкой военщины.

Немцы показаны в фильме в простых и спокойных тонах. Не надоевшие марширующие манекены, не персонажи из камеры ужасов, нет, немцы — люди. Они ходят тяжелыми шагами солдат, прошедших тысячи километров; они шумно дышат в борьбе и под ношей; они вешают русских людей привычно и деловито; они расстреливают брезгливо; бездумно, поспешно подчиняются командному окрику; скулят и захлебываются перед неминуемой смертью. Но есть в их глазах, в их облике звериное, тупое, нечеловеческое. Они пришли уничтожить нас без повода, без обиды, без гнева. Не считая нас за людей, они сами перестали быть людьми; пришедшие уничтожать, они сами стали достойны уничтожения и были уничтожены.

В фильме Эрмлера борются не белое с черным, не люди со зверьми или манекенами. Борются люди, потерявшие человеческое, с людьми, вся сила которых в человечности. Поэтому тот, кто верит в людей, знает, кто победит. Поэтому фильм гуманистичен.

Большой, истинно человеческой силой, сложностью и ясностью полон центральный образ фильма — Прасковья Лукьянова в исполнении Веры Марецкой.

Актриса смелого, подчас резкого стиля, опытная в тончайших нюансах и владеющая большими страстями, В. Марецкая создала образ русской женщины, женщины именно русской, наследницы Катерины Островского, женщин Некрасова и Толстого, Сурикова и Мусоргского. Не случаен этот образ в творчестве В. Марецкой. Мы помним тернистый и светлый путь Александры Соколовой, простой русской женщины, от темноты и бесправия пришедшей в Верховный Совет. Этот путь был незабываемо показан Марецкой в фильме «Член правительства».

В фильме «Она защищает Родину» другой, еще более сложный и трудный путь. От ясной, счастливой жизни знатной колхозницы, через непоправимые потери, незабываемые унижения, неслыханные испытания оккупации и войны к славному положению командира партизанского отряда, к вдохновенному ощущению своей правоты и победы.

Удачница, красавица, труженица и хохотунья в течение нескольких часов становится измученной, старой. Но она не сломлена. Целью жизни становится месть. Ее фигура почти символична. Эриния — богиня возмездия. И вместе с тем — женщина, простая и милая, столько в ней щемящего материнского чувства, бабьей заботы, бесхитростного юмора. И чем страшнее ее месть, тем женственнее, нежнее становится она. А в последней, победной речи — интонации тихой радости женской, смущения, ласки, от которых становятся еще горячей, еще понятней приподнятые, призывные слова.

Режиссер Ф. Эрмлер и оператор В. Рапопорт очень помогли актрисе. В каждом жесте, слове актрисы видна тщательная режиссерская работа. Мизансцены построены так, что Марецкая всегда в центре внимания. Оператор снял ее так, что всюду, даже в самых страшных сценах, она привлекательна, красива. Оператор окружил ее проникновенно снятым пейзажем. По-левитановски В. Рапопорт почувствовал русскую природу. Он сумел показать ее как бы сочувствующей героям, как бы тоже борющейся за Родину.

Черный, обнаженный лес, беспокойные овражки в печальном возвращении Прасковьи после гибели сына. Радостная, молодая зелень в любовной сцене молодых партизан Фенечки и Сеньки. Суровые обрывы не дают немцам скрыться от партизан, строгий лес не выдаст партизан, надежно спрячет. В финале высокое, светлое зимнее небо, где так просторно нашим краснозвездным самолетам.

Сталинской премией отмечено искусство Ф. Эрмлера, В. Марецкой, В. Рапопорта — создателей фильма «Она защищает Родину».

Высокая оценка этого подлинно гуманистического произведения искусства, созданного в трудные годы Великой Отечественной войны, встретит радостный отклик в сердцах всех, кто любит Родину, кто для нее трудится, кто ее защищал.

«ВОЗРОЖДЕНИЕ СТАЛИНГРАДА»

С. ДРЕЙДЕН

«... Много еще труда предстоит, чтобы совсем залечить все раны войны. Но советское государство выйдет и здесь победителем. Созидательные силы, которые заложены в рабочем классе, свободном от эксплоатации, неисчислимы. Они находят все новые и новые пути для проявления. Живое доказательство этому — вся история стахановского движения за десять лет. Какие новые формы примет оно в ближайшее время? Какие новые победы принесет?!»

Этими строками, в которых и между которыми так живо, ощутимо, яростно пульсирует непосредственная авторская заинтересованность, Борис Агапов закончил одну из недавних статей — «Черты десятилетия».

Б. Агапов обладает хорошим искусством, уменьем показать во всей своей живой характерности не только человека творческого труда, но и дело его рук, самый драматизм трудового подвига, производственное «зерно».

Наша документальная кинематография, знающая уже ряд больших и радостных успехов, остро нуждается в писателях, сценаристах, увлеченных поэзией труда и умеющих видеть в единичном факте, «кадре жизни», его второй план, дистанцию времени и среды, новые горизонты.

Б. Агапов неминуемо должен был притти в кино не как случайный гость, не как залетный «текстовик», а как художник, публицист, для которого документальная кинематография смогла бы с еще большей силой, выразительностью, наглядностью нести свою тему в советском искусстве.

По-настоящему счастливой и плодотворной для обеих сторон, а значит, и для зрителя, оказалась сталинградская встреча Б. Агапова с одним из лучших мастеров документального фильма Иосифом Посельским, чье искусство уже с такой силой проявилось в создании (вместе с Копалиным) волнующего фильма «На Дунае», удостоенного Сталинской премии.

Их творческие поиски, огромный труд и успех достойно разделили талантливые киножурналисты, отличные, опытные операторы: лауреат Сталинской премии Виктор Доброницкий, памятный по превосходным кадрам фильма «Разгром немцев под Москвой», Вульф Цитрон и Абрам Хавчин, направившиеся в освобожденный Сталинград после недавних фронтовых съемок.

«Чудо на Волге» — так окрестили зарубежные обозреватели историческое окружение и разгром немецких войск под Сталинградом, героическую оборону города, где фронт проходил по этажам домов и в конечном счете мертвой петлей стянулся у горла немецких дивизий. Великая сталинградская битва, победный исход которой был предрешен героизмом советских людей, полководческим гением Сталина, была в представлении людей, не понимавших природы наших побед, прежде всего чудом. Великая Отечественная война развеяла подобные иллюзии, заставила скептиков понять, что дело не в чудесах, а в качествах первоклассной армии нашего времени — сталинской Красной Армии, в морально-политической сплоченности, силе и мощи советского народа, в победе нашего общественного, государственного строя. В последнем надо искать и секрет «второго чуда на Волге», как назвал один видный американский журналист то, что произошло на трагических руинах Сталинграда в течение года после того, как Паулюс и остатки разгромленных немецких армий капитулировали.

Фильм «Возрождение Сталинграда» дает не только широкое документальное полотно живой истории возрождения города-героя, панораму ярких, наглядных фактов. Он с большой идейно-художественной силой, силой правды, раскрывает природу, смысл, значение, масштаб происходящего на месте битвы — еще одного закономерного советского чуда, потрясающего даже тех, кто знает законы наших успехов!

Лауреат Сталинской премии Б. Агапов, сценарист фильма „Возрождение Сталинграда"

Наше искусство сейчас часто и много — и это естественно — касается темы восстановления. Ее диктует сама жизнь. Возрождение, продолжение ни на секунду не прекращающегося в годы войны великого созидательного, творческого деяния советских людей, вдохновенного сталинского труда — творчества, которое было, есть и будет источником еще многих и многих чудес советского общественного, государственного строя. И фильм, где все — правда, где мысль зрителя движется вровень с дыханием времени, раскрывает это с непреложной, мудрой простотой.

Достичь такого успеха авторам фильма удалось прежде всего потому, что они создавали его не как гастролеры, а как правомочные участники, творцы возрождения Сталинграда. Они прибыли в Сталинград вместе с первыми жителями, пришедшими в родной город, пропитанный гарью пожарищ, окутанный горьким дымом и долго еще не оседавшей кирпичной пылью. Они поселились в единственном помещении, более или менее приспособленном для жилья, — подвале, где помещался до них штаб шестой немецкой армии. Изо дня в день, из месяца в месяц фиксировали они возрождение города, улавливая характерные, неповторимые детали быта и труда.

Первое почтовое отделение — столик на тротуаре возле разбомбленной почты. Первая пекарня — тесто замешивают в ванне...

Не сотворение, а возрождение нормальной советской жизни: первый урок в школе. Пусть в классе всего две стены, но это класс, это — школа, это — советская власть, это — Сталинская конституция, право на образование... Пройдет год, и зритель фильма снова увидит пионеров — сталинградских школьников в том же классе, вернее, на том же месте, где когда-то была настоящая школа, потом — две стены, а затем волей и трудом советских людей возродилась прежняя школа, только еще более нарядная и праздничная...

Засняты и отобраны не только красочные, колоритные сами по себе факты, — взяты из жизни такие и показаны они в таком соотношении, что мельчайший факт вырастает в образ, — образ, за которым большие горизонты идейных, политических выводов...

Потрясает безудержная творческая инициатива людей, сказывающаяся во всем, даже в использовании «на пользу советской власти» того, что, казалось бы, стоит наперекор успеху дела. Нет охлаждающей эмульсии. Грозит остановка работе. Время не терпит — люди работают в цеху без крыш, работают под дождем и сне-

гом. Снег?.. Снег! Снег выполняет службу охлаждающей эмульсии...

Искусство документалиста-художника в том, чтобы заставить деталь, заснятую с натуры, родить широкие ассоциации, обогащающие мысль и питающие живую фантазию зрителя...

...Девушки-комсомолки, приехавшие из глубины страны помочь возрождению Сталинграда, поселились в фюзеляже сбитого немецкого самолета. Раннее утро. Они выходят мыться на «крыльцо»—крыло самолета, ступая по бессильно распластанной свастике... Деталь удивительной образной силы, подымающаяся до большой художественной аллегории.

Надпись на стене, оставленная одним из защитников города — их было множество, таких призывов на стенах города: «Отстоим родной Сталинград». Прошло время, и чья-то рука приписала мелом всего одну букву: «ОтстРоим родной Сталинград...» Подобная деталь, данная не навязчиво, скромно и потому особенно запоминающаяся — драгоценная, хрестоматийная находка!

Мы привыкли в документальных фильмах о войне встречать куски трофейной кинохроники. Это естественно и закономерно. Мы знаем ряд примеров виртуозного монтажного использования таких кадров («Освобожденная Франция», «Берлин» и другие).

В «Возрождении Сталинграда» естественно и внутренне оправдано возникновение, обнаружение коробок вражеской кинопленки в процессе самого развития действия фильма. И сильно, выразительно дан обрыв этой пленки, переход на «явь»: «полумертвые, они (немцы) хоронили своих мертвецов...»

Отлично сняты и в превосходном ритме смонтированы, действенно по-

Лауреат Сталинской премии И. Посельский, режиссер фильма „Возрождение Сталинграда"

казаны эпизоды участия всей страны в великом деле возрождения города-героя — первые комсомольские эшелоны, маршруты с лесом, углем, материалами, связь города со страной...

Агапов и Посельский, строя фильм, в большинстве случаев отказываются от прямолинейных, лобовых, казалось бы, напрашивающихся само собой решений... И потому так впечатляюще начало, этот подчеркнуто-повествовательный по интонации рассказ диктора о том, как прекрасен, богат, благоустроен был Сталинград, расцветший и преобразившийся за советские годы. А в это время на экране панорамирует снятый с птичьего полета, из кабины самолета, обугленный, разбомбленный скелет города, в котором не осталось в живых ни единого здания... Мы так и не видим Сталинграда, каким он был прежде, до войны, но его образ все время стоит перед нашим «внутренним оком»! И — обратный прием. Нам не показаны вблизи, первым планом, руины сталинградской электростанции, мы уже видим ее возрожденной. Но, пожалуй, не меньшее впечатление, чем начальные кадры о городе, оставляет параллельный монтаж этих светлых, радостных кадров с нетребующей комментариев справкой диктора: на станцию немцами было обрушено 400 фугасных бомб и свыше тысячи снарядов...

Фильм завершается праздничными кадрами народного гулянья по случаю выпуска первых — по возобновлении! — сталинградских тракторов. Быть может, в фильме такого масштаба и замысла хотелось бы видеть менее традиционный финал (вальс молодежи на площади), хотелось бы, чтобы в финале контрапунктически сошлись все внутренние линии «Возрождения Сталинграда». Но сами кадры народного праздника так светлы, объемны, увлекательны, что дают хорошее эмоциональное завершение картины.

Фильм «Возрождение Сталинграда» — итог честного, целеустремленного и вдохновенного труда, правдивый и образный рассказ об одном из советских чудес, рассказ не сторонних, доброжелательных зрителей, а самих участников «чуда», деятельных и увлеченных участников возрождения Сталинграда!

Слева направо: лауреаты Сталинской премии В. Доброницкий, В. Цитрон, А. Хавчин, операторы фильма „Возрождение Сталинграда"

«К ВОПРОСУ О ПЕРЕМИРИИ С ФИНЛЯНДИЕЙ»

ГЕННАДИЙ ФИШ

Помню, зимой 1943 года пробирались мы по карельскому лесу с одним кинооператором. Задетые ветки сосен и елей осыпали нас пушистыми, холодными снежинками. Тот, кто сошел бы с утоптанной тропинки в сторону, сразу утонул бы в глубоком снегу. Так мы шли несколько километров. Оператор изнемогал от тяжести аппарата, и даже на холоде овчинный полушубок взмок от пота.

По дороге мой спутник жаловался на трудности своей работы. Нет, не на опасности. На опасность подорваться на мине, попасть под неприятельский огонь он и не думал жаловаться. В неменьшей степени такие опасности подстерегали его товарищей и на других фронтах. Они входили в повседневный обиход работы фронтового кинооператора. Он роптал на то, что условия его работы были хуже, чем у его сотоварищей на других фронтах... Нет, речь шла и не об отсутствии витаминов, хотя, конечно, три года на севере без зелени, без свежих овощей и фруктов — тоже не весть какая радость. Это не то, что на южном фронте. Но и на свежие овощи тоже можно наплевать! Самое обидное то, на что никак не наплюешь, — это свет! Зимою он появляется здесь на два, на три часа — и за эти два часа надо все успеть снять. Да это еще хорошо, если в этот час небо не обложено тучами или не идет снег. А он, проклятый, почти всегда, как нарочно, идет именно в эти часы, а ночью или к четырем часам, когда уже совсем темно, небо становится ясным, звездным — и снимай хоть северное сияние!

В сетованиях кинооператора преувеличений не было. Действительно, невозможно преувеличить сложность и специфические трудности работы кинооператора на бездорожных северных участках и особенно в часы боев, которые нарочно выбираются ранние, еще полутемные.

Когда мы добрались до землянок передового батальона, несмотря на то, что стрелки на часах указывали половину четвертого, было уже совсем темно. Оператор остался ночевать в землянке, все время беспокоясь, как летчик на аэродроме, — будет завтра снегопад или нет.

Вечером две финские батареи совершили огневой налет на КП батальона. Снаряды рвались совсем близко. Мерзлый песок струйками стекал по стенам землянки.

Перед сном мы снова разговорились и на этот раз беседа шла уже о «приметах победы». Мы находили их всюду. Командир батальона рассказал, что подпольные райкомы партии в Псковщине, в тех районах, которые еще находились под немецкой оккупацией, получают из центра план сева, равно как и райкомы неоккупированных районов. Я рассказал о том, что в однотомной энциклопедии, на днях только вышедшей в свет, в статье о Новгороде в заключительных строках сказано, что в дни Отечественной войны город был временно оккупирован гитлеровцами.

Для того чтобы сейчас понять всю радостную остроту этой фразы, надо вспомнить, что в дни выхода этого однотомника и в тот вечер, когда в сырой землянке, среди сохнущих на земляных нарах портянок, мы вели эту беседу, Новгород все еще находился в руках немецких оккупантов.

Во всем этом, как и в тоске бойцов нашего фронта по наступлению, мы видели то, что тогда называли «приметами победы».

Когда я впервые смотрел превосходный документальный фильм Ю.Райзмана «К вопросу о перемирии с Финляндией», мне вспомнился тот зимний день, тропинка в заснеженном лесу, кинооператор, вытирающий варежкой пот со лба, огневой налет финских батарей на наши землянки, и этот разговор перед сном.

Вспомнилось мне потому, что, глядя на эти прекрасно снятые и отлично отобранные батальные кадры, я подумал, что на этот раз киноопера-

Лауреат Сталинской премии Ю. Райзман, режиссер фильма „К вопросу о перемирии с Финляндией"

Лауреат Сталинской премии Л. Климов, оператор фильма „К вопросу о перемирии с Финляндией"

Лауреат Сталинской премии Л. Медведев, оператор фильма „К вопросу о перемирии с Финляндией"

Лауреат Сталинской премии А. Погорелый, оператор фильма „К вопросу о перемирии с Финляндией"

торам, работавшим на финском фронте, наконец, повезло. Победное наступление, в десять дней завершившее прорыв на сто километров в глубину трех полос долговременной обороны, включая знаменитую линию Маннергейма, и Свирско-Петрозаводская операция протекали в июне — месяце с длинными, полными солнца днями, с прославленными белыми ночами.

В эти дни (хотя и в них были ливни, размывшие дороги,— это тоже зафиксировано в кадрах фильма) операторы, работающие на северных участках фронта, имеют, пожалуй, преимущества в свете перед операторами на других участках. И, надо сказать, что они прекрасно воспользовались преимуществами, предоставленными им природой. Четкие, ясные кадры, картины сбритого нашей артиллерией леса, ряды надолб, этого называемого финнами «ожерелья смерти», продвижение по болотам и лесу мощнейшей техники, воздушные операции, снятые отважными операторами с воздуха, развороченные многоярусные доты, уходящие глубоко под землю, — все это в четких и совершенных по операторской технике кадрах проходит перед зрителем.

Нужно особо сказать, что лесной бой, к тому же связанный со штурмом отдельных дотов, внешне выглядит для художников-баталистов и для киноэкрана не очень эффектным. Участвуют в нем, по преимуществу, небольшие группы бойцов, к тому же максимально рассредоточенные; бойцы эти стремятся замаскироваться, прячутся за кусты, за стволы, кочки, пни, прячутся они от взгляда неприятельского снайпера и точного огня из амбразур скрытых дотов, а следовательно, и для объектива кинооператора они почти недостижимы. И тот, кто видел в жизни и знает, что такое лесной бой, тот понимает, что кадры лесного боя могут стать достоянием экрана только благодаря исключительной храбрости, самообладанию и самоотверженности отдельных операторов, которым самим для этого пришлось фактически принимать участие в самом сложном и трудном из боев — в лесном бою.

Еще и потому при просмотре превосходного фильма, созданного коллективом операторов под руководством режиссера Ю. Райзмана, мне пришла на память та ночная беседа в лесной землянке, что такую кинокартину мы с командиром батальона в те дни, несомненно, включили бы в наш список «примет победы».

Вышедшая на экраны в дни, когда еще до завершающей схватки оставалось немало месяцев, картина эта поражает своим спокойным и ровным почерком, уверенным, без всякого напряжения звучащим голосом (в этом немалая заслуга диктора Лебедева), текстом, в котором элементы описательные своеобразно переплетаются с элементами непосредственно действующей политической статьи, едва ли не дипломатической ноты. В этом заслуга авторов сценария и текста, и режиссера, который сумел так искусно сплавить такие, казалось бы, трудно соединимые элементы (хроника, лекция, мультипликация и т.д.) в единое целостное зрелище.

Когда сейчас снова смотришь этот фильм, то сам себя спрашиваешь, неужели он делался и ставился еще в те дни, когда шли напряженнейшие и кровопролитнейшие бои, а уже не после окончательной победы? Настолько спокоен и настолько напоен логикой победы весь воздух, все дыхание картины.

Просмотрев этот фильм, зритель еще раз убеждается в правоте и гуманности действий нашего правительства в трактуемом вопросе. Картина еще раз дает зрителю впечатляющее отражение исключительного героизма и ратного подвига Красной Армии, добывшей победу советскому народу.

Отдельные же ее кадры, посвященные дружбе Рюти и его присных с Гитлером, могли бы демонстрироваться в Хельсинки на суде над финскими преступниками войны.

Конечно, не все стороны войны и перемирия с Финляндией, в частности на участках Карельского фронта, освещены и охвачены в этой картине. Но авторы ее и не ставили перед собой такой задачи. В ожидании же от кинематографии таких картин участники боев с финскими захватчиками шлют сегодня свои искренние поздравления режиссеру Ю. Райзману, операторам А. Климову, Л. Медведеву, А. Погорелому — лауреатам Сталинской премии, творцам картины «К вопросу о перемирии с Финляндией».

ОПЕРАТОРЫ-ФРОНТОВИКИ

В. ГОРОХОВ

Лауреат Сталинской премии кинооператор В. Афанасьев

С первого и до последнего дня Великой Отечественной войны фронтовые кинооператоры прошли вместе с Красной Армией весь ее боевой путь. Они делили с бойцами и командирами все, что выпало на долю солдата, — и горечь поражений, и радость побед. Их профессия требовала не только безукоризненного мастерства и четкости в их искусстве, но и большой личной смелости и самообладания в боевой обстановке. Даже самый опытный кинооператор художественных фильмов вряд ли смог бы снимать в разгаре боя, хладнокровно отбирая в происходящем самое важное и интересное. Лучшие из фронтовых хроникеров всегда находились на переднем краю обороны, в первой цепи наступления. Кадры их съемок навсегда останутся историческим свидетельством великого народного подвига.

В списке лауреатов Сталинской премии, награжденных за выдающиеся достижения в области литературы и искусства за 1943—44 годы, почетное место занимают киножурналисты Всеволод Афанасьев, Григорий Могилевский, Владимир Сущинский и Семен Школьников.

Всем им присущи лучшие черты боевых киножурналистов — наблюдательность художников, оперативность, смелость и выдержка бойцов.

У каждого из них своя неповторимая биография, своеобразный творческий почерк.

Всеволод Афанасьев, воспитанник ВГИКа, до войны работал ассистентом оператора в художественной кинематографии. На фронте его специальностью стала авиационная киносъемка. Летный стаж Афанасьева — около двадцати боевых вылетов.

На боевом самолете он летал через Черное море с Кавказа в осажденный немцами Крым, снимал бомбежку немецких укреплений. Он вылетал на штурмовки немецких позиций под Севастополем и запечатлел на пленку бомбежку Буды в дни боев за Будапешт.

Съемку в условиях полета было освоить не легко. Самолет проваливался, резко менял направление, виражил. Для того чтобы держать в визире «Аймо» объект съемки, приходилось плавно выравнивать камеру, ловить удобные моменты.

Полеты на самолетах различных систем — на штурмовиках, разведчиках и бомбардировщиках — требовали точного расчета времени. Зачастую скорость была так велика, что, пропустив нужный момент, оператор лишен был уже возможности снимать.

Одна из наибольших удач Афанасьева — это его съемка бомбежки нашей авиацией немецких транспортов. Он снимал с пикирующего бомбардировщика Пе-2, и в кадре ясно видны и транспорты, и разрывы бомб, и возникающие очаги пожаров.

В американской хронике немало таких кадров, но они сняты камерами-автоматами, ни один из них не снят оператором во время боя.

Когда Всеволоду Афанасьеву предложили снять бомбардировку Буды группой «Бостонов», он отвечал коротко: «Можно», а после полета так же коротко рапортовал: «Снято».

Десятки тысяч зрителей видели эти кадры в киножурнале и в фильме «Будапешт». Рой тяжелых бомбардировщиков повис над городом. Отчетливо ощущается глубина кадра. Перспективу создают бомбы различной величины— от самых крупных, летящих где-то почти рядом с камерой, до еле различимых на дальнем плане. Вот камера следит за бомбой от момента ее отрыва до взрыва на земле.

Воздушная съемка обычно малоэффектна, бомбы летят и рвутся далеко от оператора, и только дымки разрывов зенитных снарядов дают ощущение опасности происходящего.

Всеволоду Афанасьеву удалось снять выразительный сюжет, который может служить образцом авиационной съемки. Афанасьев—настойчивый и изобретательный оператор — вырос за годы фронтовой работы в одного из лучших творческих работников советской документальной кинематографии.

Семен Школьников начал свою работу на студии кинохроники ассистентом оператора. Впервые он снимал самостоятельно во время войны с белофиннами в 1939/40 году.

В дни Великой Отечественной войны он снова стал фронтовым оператором и снимал в частях Калининского, потом 1-го Прибалтийского фронтов.

Однако самые интересные сюжеты Школьникова относятся к периоду его пребывания у калининских партизан. С ними С. Школьников прожил полгода, собирая материалы для фильма «Народные мстители». Так как операции партизан происходили ночью и почти всегда заканчивались до рассвета, то приходилось участвовать во многих рейдах и засадах, чтобы добиться результата. Приходилось мно-

Лауреат Сталинской премии кинооператор Г. Могилевский

Лауреат Сталинской премии кинооператор В. Сущинский

го снимать еще и потому, что не было возможности делать пробы экспозиций, — нельзя было быть уверенным в том, получится или нет тот или иной сюжет. С. Школьникову удалось снять такой эпизод, как взрыв и подког товарного поезда около города Идрица.

Чтобы дать возможность снять эту операцию, ее назначили на утро и отрядили для этого большое партизанское соединение. Во время съемки оператор попал под сильный обстрел. Рядом с ним был убит партизан-подрывник. Но С. Школьников продолжал снимать до последнего метра пленки.

Во многих его сюжетах запечатлены неповторимые черты партизанского быта.

Съемки С. Школьникова обогатили советскую кинохронику. Его партизанские сюжеты, добытые упорным трудом в труднейших условиях, — пример удачного кинорепортажа.

Григорий Могилевский — оператор старшего поколения. Он много лет проработал в научно-популярной кинематографии. В дни войны он снимал военно-инструктивный фильм «Уничтожай танки врага» (режиссеры В. Шнейдеров и В. Сутеев).

Перейдя в 1942 году во фронтовую кинохронику, он оказался настоящим киножурналистом. Запомнились многие из батальных кадров, снятые им на 1-м Украинском фронте в Киеве на Сандомирском плацдарме, в Судетах на берегах Нейсы, Западного Буга, Одера...

Но отличительной чертой Г. Могилевского все же является его пристальное внимание к людям фронта, к неповторимым оттенкам войны. Оператор часто отказывался от съемки разрывов снарядов и подготовки боевой техники к бою, снимая лица людей, пытаясь зафиксировать поведение бойцов. Многие из этих его наблюдений мы увидели на экране.

В Киеве оператор снимал проход танков по горящему городу. Вдруг он заметил женщину, опустившуюся на колени, с плачем приветствовавшую бойцов-освободителей. Г. Могилевский моментально перевел фокус «Аймо» и снял этот неповторимый эпизод.

Запомнились и другие кадры. Вот боец, только что форсировавший реку, выливает воду из сапог, и тут же рядом другая небольшая юмористическая зарисовка. Другой боец выходит на берег, прислушивается к испорченным часам и... выбрасывает их.

Г. Могилевский снимает не только хроникальные эпизоды, его привлекает и пейзаж войны.

Наблюдательность и вдумчивость подлинного художника свойственны талантливому оператору Григорию Могилевскому.

* * *

В первые дни освобождения Крыма под Симферополем был контужен оператор. Он не мог ходить, он плох слышал, руки отказывались ему повиноваться. Но он помнил только одно, что на этом участке фронта больше нет операторов. По его приказу автоматчики отнесли его на передовую и там, опершись на плечо одного из бойцов, он продолжал снимать.

Имя этого оператора-героя Владимир Сущинский. Его нет уже в живых. Он погиб с камерой в руках в разгар боев за Бреслау.

Владимир Сущинский был мужественным и бесстрашным оператором-фронтовиком. Человека с киноаппаратом запомнят навсегда те, кто шел с ним рядом в первой цепи наступающих на немецкие укрепления в Катовицах, кто был с ним в танке, прорывающемся через Перекоп в Крым, кто ходил с ним в партизанские рейды под Волховом.

То, что снято Сущинским, всегда можно отличить от работ других операторов. Материал, снятый им, хранит еще запах пороха, гарь пожара, напряжение боя.

...По пустой улице, на фоне горящих зданий, мечется, не находя себе места, женщина с убитым ребенком... Этот кадр снят на улице города, в котором еще шли бои. Немецкие штурмовики носились низко над головой, выпуская очередь за очередью по советским бойцам. Только один человек спокойно стоял посреди улицы, над которой висели немецкие штурмовики, и снимал. Это был Владимир Сущинский — фронтовой кинооператор. Где бы он ни был — в бою ли, на марше, или в горящем здании — самым важным для него были поиски лучшей точки для съемки. Ему нужен был широкий обзор, он хотел вобрать в кадр все происходящее. И он всегда находил эту самую лучшую точку, даже если это было сопряжено с опасностью.

В Бреслау он первым прыгнул на дамбу, за которой были немцы. Он был один против цепи врага. По нему открыли стрельбу. Но человек с киноаппаратом продолжал снимать. «Аймо» было его оружием.

Владимир Сущинский погиб очень молодым. Ему было 28 лет. Но он уже завоевал в бою славу лучшего оператора-фронтовика, при жизни еще стал примером для старших своих товарищей по профессии. Его похоронили с воинскими почестями, как солдата, каким он и был четыре года Отечественной войны.

Всеволод Афанасьев, Семен Школьников, Григорий Могилевский, Владимир Сущинский — все они за мужество и храбрость были награждены боевыми орденами и медалями.

Присуждением им Сталинской премии советское правительство отметило талант лучших киножурналистов, умело рассказавших зрителям о великих боях, участниками которых они были.

Лауреат Сталинской премии, кинооператор С. Школьников

«НАРОДНЫЕ МСТИТЕЛИ»

ВАС. ПЕТРОВ

Документальный фильм «Народные мстители», удостоенный Сталинской премии, был выпущен на экраны в августе 1943 г. Все, что мы читали до этого об отважных народных мстителях, благодаря самоотверженной работе советских операторов кинохроники мы увидели на экране. Повествование о величии духа нашего народа, о его несгибаемой воле к победе и неистребимой ненависти к врагу насыщено глубочайшим драматизмом. Место действия фильма — тыл врага. Исполнители — партизаны.

Для создания этого фильма в свое время в Карелию, Ленинградскую и Калининскую области, в Белорусскую пущу, в Брянские леса, в степи Украины, в плавни Кубани и в горы Крыма были переброшены операторы-фронтовики. В их числе Н. Быков, М. Сухова, М. Глидер и оператор-режиссер В. Беляев. Вместе с партизанскими отрядами они участвовали в боях с немецкими оккупантами и в то же время день за днем, час за часом фиксировали на пленку своего киноавтомата незабываемые кадры партизанской борьбы. Ими было заснято в тылу врага свыше двадцати тысяч метров пленки, из которых талантливый мастер хроникально-документальной кинематографии режиссер В. Беляев создал выдающийся фильм.

...Горят подожженные деревни. Над ними с ревом, как хищные птицы, реют «юнкерсы», бомбя и расстреливая с воздуха беззащитных советских людей — стариков, женщин и детей. Так начинается этот фильм. В горьком дыму пожарищ, в огне великого горя рождалась неукротимая ненависть к врагу. Как в былые времена, вспыхнуло на русской земле гордое слово — партизан.

Покидая родные места, организуясь в отряды, уходили наши люди в леса. У них свой воинский знак — алая ленточка на шапке. Вскоре появляются и автоматы, минометы, даже пушки, танки, добытые в огне боев. Партизаны и население захваченных немцами земель — одна семья. И в этом — сила народных мстителей.

В тылу врага появился новый фронт, у которого не было постоянных очертаний на военной карте. Но тем опаснее он был для врага. Линия его боев проходила повсюду — у немецких складов, на шоссе; неожиданный выстрел раздавался у колхозного гумна, на железнодорожном мосту... Народные мстители неуловимы. Как привидения возникали они и растворялись в лесной чаще. У них везде и всюду были глаза и уши. Вечный страх перед народными мстителями заставлял немцев ставить на дорогах необычную «веху»: «Внимание, берегись партизан!»

В картине перед нами вновь ожило то, что служило материалом коротких сообщений Совинформбюро. Историческая правда, заключенная в картине, волновала зрителя глубже и сильнее, чем иной художественный фильм, посвященный той же теме.

Разве можно забыть простую и торжественную клятву партизан: «Я гражданин Великого Советского Союза, верный сын героического русского народа, клянусь, что не выпущу из рук оружия, пока последний фашистский гад на нашей земле не будет уничтожен!»

Мы видим в фильме, как падают спиленные неизвестной рукой телеграфные столбы, ложатся тайно в землю мины, взлетают на воздух вражеские эшелоны. Вот вышел немецкий карательный отряд на поиски партизан, вышел, но не дошел. В руках партизан лес стал неприступной крепостью обороны. Вот перед появившейся немецкой машиной, словно сами по себе, падают деревья: на дороге завал. Немецкие солдаты в касках, в боевом снаряжении осторожно идут по тропе. Это — обреченные солдаты. Кругом все тихо. Но вот неожиданно где-то раздается голос кукушки. Это сигнал. Несколько выстрелов — и редеет цепь убегающих немцев.

Нет разведки более неуловимой, чем партизанская разведка. Девушка с крынкой в руках подходит к деревцу, ломает его верхушку, на условленный сигнал выходят часовые. Засучив рукав, девушка достала из крынки с молоком патрон. Вынула из патрона пулю и вытрясла бумажку с донесением о том, что в деревню нагрянули немцы, и ушла опять эта простая, хорошая, с добрым и нежным лицом советская девушка.

Бой за районный центр в Белоруссии. Бьют партизанские автоматы. Районный городок освобожден. Перед нами потрясающая сцена. На пожарище родного дома стоит учительница. Немцы сожгли ее семью. У нее нет слез, их высушила ненависть к варварам. Не будет пощады гитлеровцам, не будет пощады и предателям. Вот под конвоем ведут негодяя, сегодня — он жалкое отребье, которому нет места среди живых на земле. На площади идет суд — справедливый и скорый. Вот приговор народа, предателя здесь же казнят.

В лесной землянке работает рация. Партизанский отряд постоянно связан с «Большой землей». Самолеты бросают партизанам грузовые парашюты с автоматами, минами и другими видами вооружения, — их шлет «Большая земля».

Перед нами сцена в глубине леса. Слышатся гармонь и песня. Вскоре по знаку радиста все умолкают. Завтра — Первое Мая. Сейчас Москва будет передавать первомайский приказ Верховного Главнокомандующего. Наступает абсолютная тишина. Говорит «Большая земля». В эти минуты она словно приближается к партизанам. Утром верховой везет в другие отряды размноженные листы с текстом приказа Сталина. И в Москву летит боевой ответ партизан Великому Маршалу.

О партизанах в картине говорят не только их славные дела. Перед нами проходят партизаны в тылу врага — от вихрастого подростка до

Лауреат Сталинской премии В. Беляев, режиссер фильма „Народные мстители"

Лауреаты Сталинской премии Н. Быков, М. Глидер, М. Сухова, кинооператоры фильма „Народные мстители"

маститого командира отряда, легендарного «деда» — ныне генерала.

Быт партизан ярок и богат. С большой любовью и художественным тактом в этом многообразии отобрали авторы фильма превосходные детали.

Картина В. Беляева убедительна от начала до конца и от начала до конца динамична. Ей суждена была большая судьба. С огромным успехом обошла она все города и села нашей страны, с горячим волнением смотрели ее и наши зарубежные друзья.

Советское правительство высоко оценило эту картину, присудив ей Сталинскую премию второй степени, а ее создателям — режиссеру В. Беляеву и операторам М. Глидеру, Н. Быкову, М. Суховой — звание лауреатов Сталинской премии.

Трижды лауреат Сталинской премии В. Беляев — один из старейших работников кинохроники. За свою творческую жизнь он снял огромное количество различных сюжетов, создал ряд таких значительных картин, как «Линия Маннергейма», «Черноморцы», также удостоенных Сталинских премий.

Блестящим мастером и бесстрашным оператором проявил себя М. Глидер, который почти всю Отечественную войну провел в партизанских отрядах, начиная с Брянских лесов, кончая горами Югославии.

Одним из талантливейших и бесстрашных операторов является и Н. Быков. В течение всей войны он работал на фронте, неоднократно снимал в тылу у врага. В 1945 году, во время штурма города Бреслау, он пал смертью героя и был предан земле с воинскими почестями.

Не дожила до радостного дня победы и замечательная женщина-оператор М. Сухова. Она погибла весной 1944 года в тылу врага, находясь в одном из партизанских отрядов Белоруссии.

За кадрами этой картины, как и многих других, таится немало примеров мужества наших кинооператоров, творчество которых протекало в самом огне боев. Они шли вместе с воинами Красной Армии, как их товарищи по оружию. Операторы работали под разрывами снарядов; они врывались с передовыми отрядами на укрепленные рубежи врага, фиксируя незабываемые эпизоды боя, стремясь как можно лучше и полнее запечатлеть на пленке события войны.

Благодаря самоотверженному труду и мужеству работников фронтовой кинохроники, заснявших свыше 3 миллионов метров бесценной кинолетописи наших дней, советский народ, народ-победитель, навсегда сохранит в веках беспримерный героизм своих сынов и дочерей, которые в жестокой борьбе с ненавистным врагом, не посрамив чести народа-исполина, отстояли свободу и независимость любимой Родины.

Военный и трудовой героизм советского народа эпохи Отечественной войны будет вдохновлять наших современников и потомков на великие дела созидания, на строительство счастливой и радостной жизни. И, глядя на экран, вспомнит взволнованный и благодарный кинозритель имена героев — кинооператоров Н. Быкова, М. Сухову и других, отдавших свою жизнь за Родину.

Слева направо: лауреаты Сталинской премии А. Згуриди, режиссер фильма „В песках Средней Азии"; операторы фильма Г. Троянский и В. Асмус

«В ПЕСКАХ СРЕДНЕЙ АЗИИ»

Н. КОВАРСКИЙ

Есть одна особенность в работах Згуриди, очень ясно выразившаяся и в фильме «В песках Средней Азии». Мне кажется, что главным образом этой особенности фильм обязан своим большим и заслуженным успехом.

В нем всего пять частей, но работа над ним была чрезвычайно сложной и трудной. И лауреат Сталинской премии режиссер А. М. Згуриди, и операторы Г. А. Троянский и В. Н. Асмус, снимавшие фильм, могут многое рассказать о том, какого настойчивого терпения и трудолюбия требовал каждый кадр, каждый эпизод. Какая изобретательность необходима была для того, чтобы подстеречь, подсмотреть, снять в песках Каракумской пустыни жизнь ее обитателей. Но в конце концов каждый научно-популярный фильм, особенно те из них, которые рассказывают о жизни природы, требует такого же внимания, настойчивости, изобретательности. Здесь почти невозможно что-либо инсценировать и поставить. Здесь аппарат должен прятаться от исполнителей, потому что, заметь они его присутствие, они бы разбежались врассыпную или, что того хуже, если это крупные и дикие звери,— напали бы на оператора. Здесь обязательно нужно подойти к снимаемому объекту незаметно, вести себя тише воды, ниже травы.

Но, повторяю, это все условия, при которых снимается любой фильм о животных. И зритель не обязан знать о том, какие гигантские усилия нужно было затратить авторам, чтобы снять тушканчика, мирно жующего листочки, ядовитую змею, подбирающуюся к нему, или тигра, который ходит в зарослях по берегу Аму-Дарьи. Зритель не знает и не догадывается об этом, точно так же, как он не знает и не догадывается, каких усилий, поисков, напряжения стоило режиссеру игрового художественного фильма найти нужную мизансцену или добиться от актера необходимой выразительной игры. Догадайся зритель о том, с каким трудом снимался эпизод, и это знание, вероятно, испортило бы ему удовольствие от фильма в целом. Чем больше спрятана кухня, лаборатория, черновая работа, тем лучше. Это одинаково относится и к художественному, и к научно-популярному фильму.

Коллектив, который снимал «В песках Средней Азии», — очень трудолюбивый, изобретательный и настойчивый коллектив. Но не в этом, разумеется, своеобразие фильма. Авторы научно-популярного фильма,— посвящен ли он темам производственным, техническим, взятым ли из области медицины или геологии, механики или химии, — обычно обезличены. Зритель относится к ним совершенно равнодушно. Он не должен считаться с ними. Он вправе ничего не знать об их существовании. Ему все равно, с каким чувством снимал режиссер тот или иной кусок. Он смотрит фильм так, как будто читает учебник или научную статью, посвященную описанию технологического процесса, анализу экономических данных, характеристике химической реакции. Словом, в обычном научно-популярном фильме присутствие сценариста и режиссера сказывается только в логике развития темы, в ходе доказательств. Но и эта логика, как правило, не принадлежит авторам фильма. Она подсказана специалистом, фамилия которого значится в титрах фильма под скромной рубрикой — консультант.

В рассказе Александра Згуриди о Каракумских песках есть не только своя точка зрения, но и своя индивидуальная авторская интонация, свой авторский голос. И фильм его напоминает не столько статью со сложной терминологией, стандартным построением фразы, с обязательными «следовательно», «итак, мы приходим к выводу», «на основании», «в результате нашего анализа», сколько живую лекцию ученого, который блестяще

излагает свой предмет, который не запрещает себе ни юмора, ни иронии, ни восторга. Он излагает его как художник, оставаясь при этом ученым, сообщающим слушателям итоги своих научных изысканий. Его наблюдения над природой суровы и отчетливы. Он все время подчеркивает тему постоянной и непрерывной борьбы, которая идет в природе. Он видит природу во всем многообразии ее оттенков и красок — в ее привлекательных и в ее уродливых чертах, в ее красоте и в ее безобразии, в ее величии и в ее комизме.

Жестокая точность натуралиста, который ясно видит все привлекательные и отталкивающие черты природы, заставила А. Згуриди включить в свой фильм кадры, наполненные большой драматической силой. К ним относятся эпизоды удава, пожирающего песчанку, борьбы беркута с джейраном, гибели тушканчика от смертельного укуса змеи, единоборства ежа и змеи, тщетно пытающейся ужалить противника, но всюду встречающей колючие иглы.

Згуриди обладает превосходным чувством юмора. Как интересно рассказан один из первых эпизодов фильма, посвященный жуку-навознику. Жук трудолюбиво и настойчиво катит по пустыне шарик с пищей, а трое других жуков — любителей легкой наживы — сидят за песчаным холмиком, как разбойники в засаде. Как только первый жук подходит к песчаному холмику, они набрасываются на него. Сцена драки между ними, право же, снята и смонтирована нисколько не хуже и не менее увлекательна, чем сцены драки, поставленные опытным американским режиссером. С тем же чувством юмора сняты и смонтированы эпизоды борьбы варана с удавом, тарантула со скорпионом.

Фильм Александра Згуриди, все его разнообразные эпизоды объединены одной общей идеей. Это —идея торжества жизни, придающая фильму краску подлинной поэтичности. Однако торжество это сказывается вовсе не в победе сильного хищника над слабым. Нет, тема жизни здесь — в непрерывном развитии, борьбе, движении. Вот почему так патетически звучит голос диктора в последних кадрах фильма, когда он рассказывает о том, что человек нашей страны все больше сбрасывает с себя гнет природы, все больше подчиняет ее себе, превращая дикую пустыню, населенную только хищными зверями, в цветущий и возделанный сад.

Когда, желая похвалить научно-популярный фильм, о нем говорят, что он смотрится, «почти» как художественный, — мне всегда кажется, что это обидная похвала. У этих двух типов фильма — разные задачи и разные цели. Фильм А. Згуриди— научно-популярный фильм, в лучшем и подлинном смысле этого слова. Его можно сравнить только с лучшими образцами научно-популярных работ, написанных настоящими учеными. Однако режиссер А. М. Згуриди излагает свою тему с темпераментом, вдохновением и мастерством художника. Он — человек, бесконечно заинтересованный своим предметом. И этот интерес он умеет сообщить зрителю, заразить им зрителя. Блестящими помощниками его в этом направлении оказались операторы Г. А. Троянский и В. Н. Асмус. Пейзажные кадры пустыни, кадры борьбы животных, кадры, в которых рассказывается о жизни реки и прибрежной полосы у моря, сняты с мастерством, которое бы сделало честь и любому оператору художественной кинематографии.

Награждение Сталинской премией талантливого коллектива фильма «В песках Средней Азии» свидетельствует о творческой зрелости нашей научно-популярной кинематографии.

Кадр из фильма „В песках Средней Азии". Режиссер А. Згуриди. Операторы: Г. Троянский и В. Асмус

Кадр из фильма „В песках Средней Азии". Режиссер А. Згуриди. Операторы: Г. Троянский и В. Асмус

«ЗАКОН ВЕЛИКОЙ ЛЮБВИ»

И. ВАСИЛЬКОВ, З. ГРИГОРЬЕВ

В мировом кино известны два вида фильмов из жизни природы. В одном случае кинематографисты забираются подальше в глубь природы и снимают все занимательное, что только попадается под руку. Потом уже к заснятому материалу добавляют необходимое для более или менее плавного монтажа, связывают готовые куски подобием сюжета, надписями и т. д. Это один путь.

Другой путь создания фильмов из жизни природы заключается в том, чтобы не бродить вслепую, а, следя за наукой или вместе с наукой, раскрывать на экране определенные темы по биологии, ботанике и т. п.

Первый путь—путь любительства кинематографистов, второй путь — путь содружества с наукой и серьезного служения делу популяризации научных знаний средствами кино.

Кинорежиссер Борис Долин избрал для себя этот второй, трудный, творческий путь.

Прошло двадцать лет с тех пор, как Борис Долин взялся за беспрецедентное по сложности дело популяризации в кино проблем естествознания. Это был утомительный и незаметный труд, который можно оценить по достоинству, только вдумавшись и серьезно разобравшись в том, что заснял Б. Долин за 20 лет своего служения научному кино.

Еще до того, как стать режиссером, Б. Долин целые десять лет работал, изучая изобразительные средства кинематографа и фотографии, все существующие методы научной съемки. В результате этой работы был создан первый фильм на микроскопическом материале «Культура ткани». Этот фильм поставлен Долиным под руководством энтузиаста научного кино, ныне лауреата Сталинской премии профессора Владимира Николаевича Лебедева. Это было только начало.

Природа нелегко раскрывает свои тайны. Бесшумные и медлительные процессы роста, размножения, как и процессы распада, гниения, обычно совершаются в природе скрыто от человеческого глаза. Ни один самый талантливый лектор, ни один самый опытный педагог не может сделать все эти процессы такими ясными и общедоступными, как кино.

Но путь от материала: от леса, болота, реки, от дерева, гриба, водоросли, до ясного, вразумительного рассказа о них на экране—лежит через долгие, бессонные ночи, проводимые режиссером и оператором в лаборатории специальных видов съемки, у аппаратов, механизмы которых движутся с быстротой (или, вернее, с медлительностью) часовой стрелки.

Увы, опыты не сразу и не всегда удаются. Невозможно скомандовать бактерии, чтобы она делилась как раз так, чтобы ее наилучше заснял киноаппарат, приказать цветку, чтобы он распускался поэффектней, заставить дикое животное «разыграть» перед киноаппаратом нужную сцену. И, несмотря на все эти трудности, долгие годы утомительных путешествий по тайнам природы не разочаровали Долина... Человек настойчивый и неутомимый в труде, Борис Долин снял много биологических, научных и школьных фильмов («Бактерии», «Грибы», «Папоротники» и т. д.), в работе над которыми выявил принципы построения научно-популярного фильма.

В 1938 году он работает с таким мастером научно-популярного фильма, как Александр Згуриди, над фильмом «В глубинах моря», получившим заслуженно высокую оценку у зрителя. С тех пор прошло 7 лет. За это время творчество режиссера научно - биологического фильма Б. Долина окончательно сформировалось. Им засняты научно-популярные фильмы «Наши невидимые друзья», «Развитие лягушки», «В мире пресноводных» и, наконец, удостоенный Сталинской премии за 1943/44 г. первый сюжетный биологический фильм «Закон великой любви» (режиссер Б. Долин, оператор Г. Кабалов, производство Московской киностудии Воентехфильм, 1944 г.).

«Кино всегда играло и играет немалую роль в пропаганде научных знаний. Нельзя ограничиваться картинами типа «учебно-технических», которые в силу своей сухости могут служить только иллюстративным материалом. Почему не создают интересных «культурфильмов» на естественно-исторические темы, которые можно было бы сравнить с популярными книгами? Почему мы не видим на экране увлекательных картин, расширяющих круг знаний зрителя?»— писал в свое время президент Академии наук академик С. Вавилов.

Именно по этому пути создания увлекательных фильмов на естественно-исторические темы и идет в своих творческих исканиях режиссер Б. До-

Лауреат Сталинской премии Б. Долин, режиссер фильма „Закон великой любви"

Лауреат Сталинской премии Г. Кабалов, оператор фильма „Закон великой любви"

лин и руководимый им творческий коллектив.

Последний большой фильм Долина, как видно из самого названия, посвящен биологическому закону материнства—закону, на котором зиждется продолжение жизни на земле.

История маленького лисенка, изложенная и показанная в фильме «Закон великой любви», очень мало похожа на скучную и монотонную «нравоучительную» историю... Здесь все трогательно и апеллирует к нашим чувствам. В жизни лисенка найдены моменты, полные драматизма, как, например, нападение на него орла, сцены охоты и другие. Интересна и поучительна жизнь и других «героев» фильма—птиц. Поэтичны картины родной русской природы. Научные выводы не навязываются зрителю, они как бы исподволь входят в сознание, как результат, как вывод из того, что показано на экране.

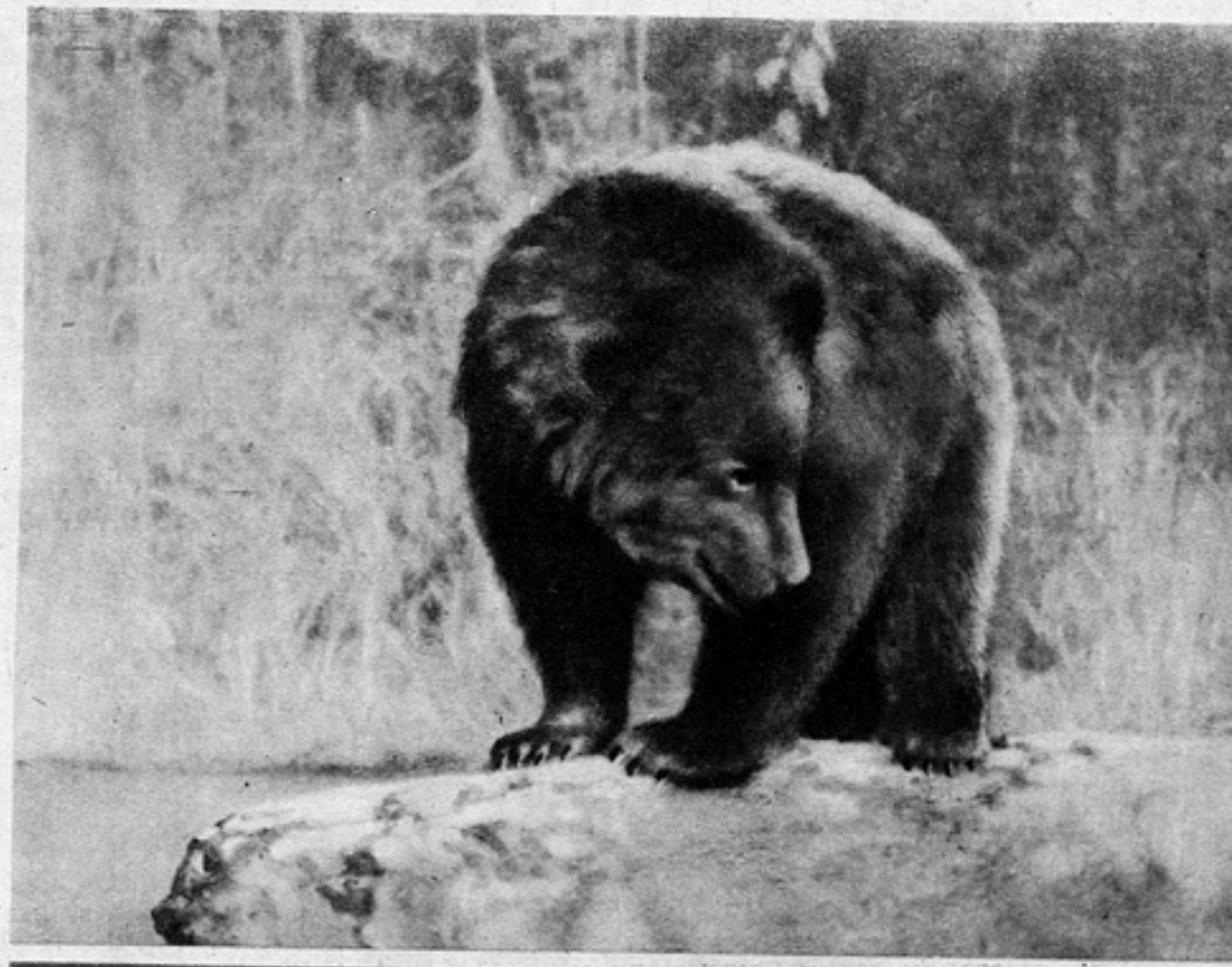
Фильм представляет собой вклад принципиального значения в вопрос о жанрах научно-популярного фильма. Построенный на основе определенной сюжетной связи показываемых событий из жизни лисьей семьи, этот фильм в известной мере уже доказывает, что научная тема без малейшей ее вульгаризации может быть раскрыта и в сюжетном фильме.

Подсказывая кинематографии этот вывод, фильм расширяет рамки, обогащает жанры научно-популярного кино.

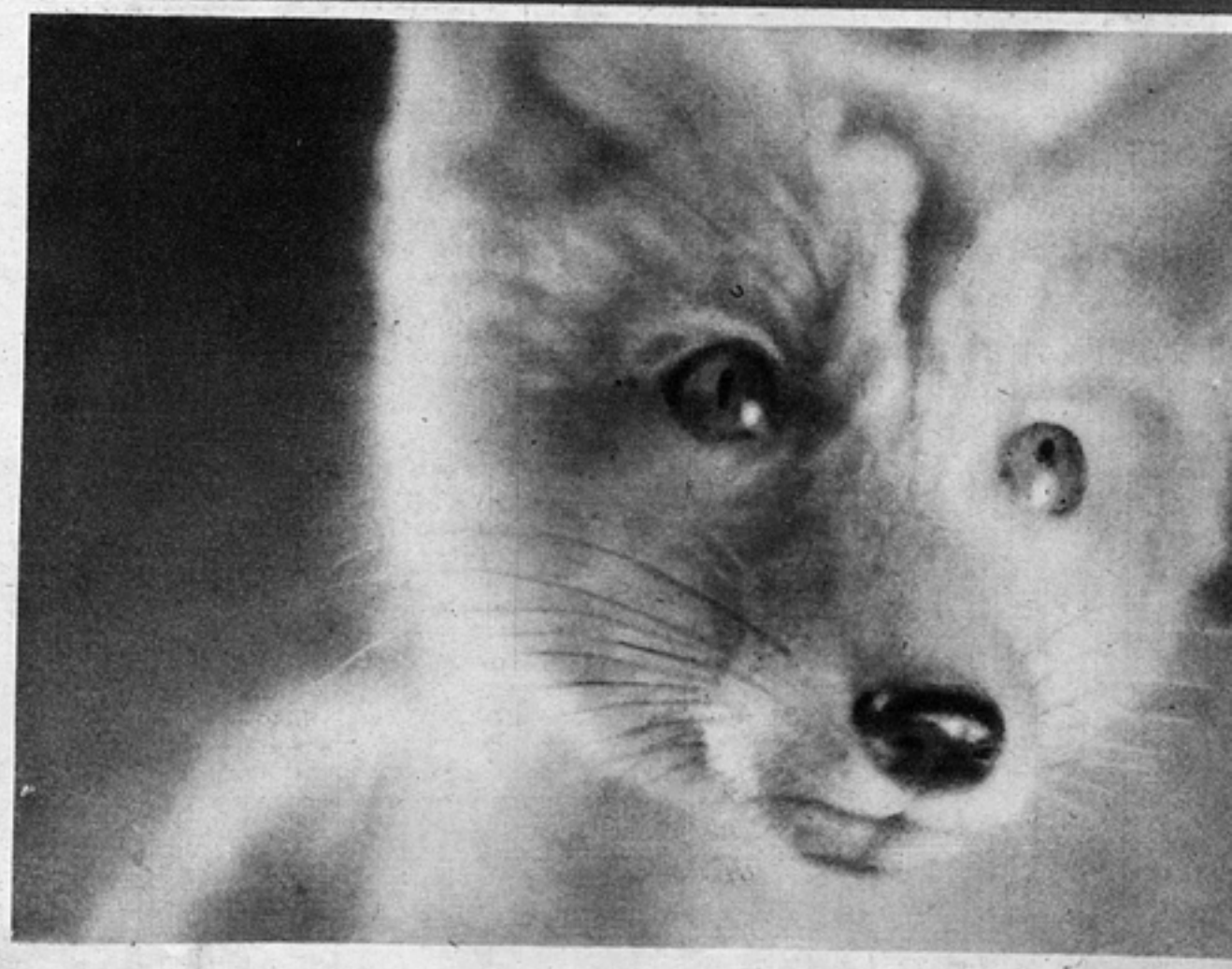
Теперь советская научно-популярная кинематография, использовав опыт фильма «Закон великой любви», готовится к созданию других фильмов, где действующими лицами и «героями» будут животные и растения, вокруг событий из жизни которых и будут создаваться сюжеты. Таким, в частности, должен быть фильм «Звериной тропой», над которым теперь работает режиссер Б. Долин. Это фильм об инстинкте стадности в животном мире, о значении коллективной взаимопомощи в процессе борьбы за существование. «Героями» фильма будут козероги или, как их еще называют, «каменные козлы».

В этом фильме Б. Долин хочет продолжить линию, начатую в фильме «Закон великой любви», линию вдумчивого наблюдения и воспроизведения жизни диких животных.

Можно лишь пожелать режиссеру-энтузиасту науки, режиссеру-путешественнику Борису Долину, замечательному оператору Г. Кабалову, лауреатам Сталинской премии, а также всему коллективу создателей высокохудожественных научно-популярных фильмов дальнейших творческих успехов.



Кадры из фильма „Закон великой любви"



КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ 1943—1944 гг., УДОСТОЕННЫХ СТАЛИНСКОЙ ПРЕМИИ

Слева кадр из фильма „Иван Грозный" (1-я серия). Постановка заслуженного деятеля искусств лауреата Сталинской премии С. Эйзенштейна. П. Кадочников в роли Владимира Старицкого и заслуженная артистка РСФСР лауреат Сталинской премии С. Бирман в роли боярыни Старицкой

Справа кадр из фильма „Кутузов". Постановка заслуженного артиста РСФСР лауреата Сталинской премии В. Петрова. Наполеон перед Бородинским боем. В роли Наполеона заслуженный артист РСФСР лауреат Сталинской премии С. Межинский

Слева кадр из фильма „Нашествие". Постановка режиссера лауреата Сталинской премии А. Роома. Заслуженный артист РСФСР лауреат Сталинской премии В. Ванин в роли Фаюнина и Г. Шпигель в роли Кокорышкина

Справа кадр из фильма „Человек № 217". Постановка заслуженного деятеля искусств лауреата Сталинской премии М. Ромма. Заслуженная артистка РСФСР лауреат Сталинской премии Е. Кузьмина в роли Тани Крыловой. Заслуженный артист РСФСР П. Суханов в роли Гешке и заслуженный артист РСФСР В. Владиславский в роли Крауса

Слева кадр из фильма „Радуга". Постановка заслуженного деятеля искусств лауреата Сталинской премии М. Донского. Артист Г. Клеринг в роли Курта и заслуженная артистка РСФСР Е. Тяпкина в роли Федосьи

Справа кадр из фильма „Зоя". Постановка лауреата Сталинской премии Л. Арнштама. Лауреат Сталинской премии Г. Водяницкая в роли Зои Космодемьянской

ПОВЕСТЬ И РОМАН В КИНЕМАТОГРАФЕ

И. ВАЙСФЕЛЬД

Одно из самых примечательных явлений в кинематографической жизни последнего времени — появление жанра киноповести и кинороманa.

Мы все хорошо знаем, насколько неточны иногда литературоведческие термины, насколько мало разработана теория кинематографических жанров, насколько условно перенесение в поэтику кино понятий, бытующих в области других искусств. При всем том мы не можем не прибегать к установившимся терминам для обозначения новых явлений, возникших в кинематографической практике. Они облегчают изучение процессов, характеризующих развитие киноискусства в наши дни.

Не случайно в кинематографический обиход вошли и приобрели права гражданства такие термины, как, скажем, мелодрама или эпопея, хотя содержание, вкладываемое в эти понятия, не всегда точно совпадает с их литературоведческой интерпретацией. Точно так же киноповесть и кинороман по мере утверждения этих жанров в творческой практике художественной кинематографии найдут свое законное место в нашем лексиконе. Тем более, что появление и развитие повествовательного жанра — результат закономерного процесса развития киноискусства.

Любопытно отметить, что с 1935 года, после «Чапаева», одна за другой выходят многосерийные картины. Выходит трилогия о Максиме, трилогия «Великий гражданин» (третья серия — в виде сценария), трилогия о Горьком, две серии о Ленине — «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» — и ряд двухсерийных картин: «Георгий Саакадзе», «Оборона Царицына», «Петр Первый».

Что это было, как не стремление отойти от новеллы к развернутому повествованию? В этих фильмах было многое, что характеризует роман: большая общественная проблема, исторические события в их масштабном изображении, характеры в их развитии, — иногда на протяжении многих лет, наконец, монументальная форма.

Новое по сравнению, например, с эпопеей немого кино заключалось в том, что в центре внимания здесь был человек, а не событие. Правда, герой многочисленными нитями был связан с эпохой, с событиями, но это не мешало авторам таких фильмов решать проблемы психологического раскрытия характеров.

Разумеется, сценарии «Юность Максима» или «Великий гражданин» не всегда совпадают со сложившимся представлением о романе, в них были только тенденции, которые напоминали этот жанр. Но дело ведь заключается не в соответствии или несоответствии многосерийных фильмов академическим представлениям о романе, а в том, что эти фильмы открыли новую полосу в развитии советского кино. Они обозначили перспективы для развития жанра, романа, они показали, что звуковому кинематографу доступно все: события и человек, философская проблематика и изображение внутреннего мира людей, развитие характеров на большом временном протяжении и психологические детали, пантомимическое действие и диалог, пейзаж и портрет.

Фильмы Михаила Ромма положили начало целому ряду театральных и кинематографических постановок, посвященных Ленину и Сталину, осуществление которых до того времени казалось непосильным для театра и кино.

Без «Великого гражданина» мы не могли бы представить себе и «Великого перелома» — фильма, раскрывающего не только военные, но и интеллектуальные, духовные истоки нашей победы над врагом.

Трилогия о Максиме примечательна тем, что в ней герой изображается на относительно большом отрезке времени, а в «Выборгской стороне» наметился отход от традиции фильма с одним героем к изображению сложной системы параллельно действующих характеров.

Эти фильмы подготовили таким образом почву для появления кинематографического романа, развитие которого было заторможено войной. Но те, кто наблюдает за процессами, происходящими в нашей кинодраматургии, знают, что сейчас, в послевоенное время, вновь пробудился интерес к кинороману, к развернутой повествовательной форме. Вот почему, например, так подкупает своими возможностями сценарий М. Смирновой «Воспитание чувств», изображающий тридцатипятилетний путь народной учительницы, хотя автор и решил поставленную перед ним задачу пока еще недостаточно смело и полнокровно. Вот почему среди кинематографистов распространено сейчас стремление к экранизации лучших романов (а не пьес или очерков, как это было во время войны), современных и классических. Вот почему режиссеры и, к сожалению, в меньшей степени драматурги заняты поисками таких художественных средств, которые позволили бы лаконично выражать материал эпического характера.

Эти поиски не могут не дать себя знать в ближайшее время: создание кинематографического романа отвечает назревшей потребности.

Благодаря развитию повествовательного жанра и появлению романа режиссеры, актеры, операторы, художники сумеют по-настоящему использовать выразительные средства кино, накопленные у нас за предвоенные и военные годы. Сценаристы смогут продолжить в кинодраматургии, пусть в специфическом преломлении, богатейшую традицию русского романа, которая позволит им передать пафос великих мыслей и чувств нашего народа, вышедшего победителем из величайшей в истории битвы. Нам кажется, что именно развернутая эпическая форма — роман — выразит с наибольшей полнотой умонастроение нашего времени, расскажет о величии советских людей, социалистического общества—надежды и оплота всего передового человечества.

«Золотой век» создал, быть может, песню или элегию, — писал Дидро. — Эпическая и драматическая поэзия требует других нравов. Когда мы увидим рождение поэзии? После полосы бедствий и великих несчастий, когда измученные народы возвратятся к жизни. Тогда потрясенное ужасными зрелищами воображение опишет события, не известные тем, кто не был их свидетелем».

Не мог думать о нашем времени Дидро, когда писал эти строки, и не мог он предсказать того, что мы не захотим ограничиться описанием пережитых бедствий и ужасов — для тех, кто этого не испытал. Но что наша страна, страна победившего социализма, не может не создать невиданной в истории эпической поэзии — это неоспоримое положение, о котором нельзя забывать, когда мы рассматриваем те или иные явления в жизни советского искусства.

* * *

Все обстояло бы просто, если бы появление романа означало лишь увеличение размеров фильма или количества действующих лиц.

Но переход к жанру повествовательному и романному означает прежде всего качественное изменение драматургических принципов, выразительных средств кинематографа, изменения, накоплявшегося годами. Не может не отразиться на языке киноискусства и то, что в центре романа находится характер в процессе его жизненного развития, что в романе общественные отношения раскрываются через изображение человека, в то время как, скажем, в эпопее немого кинематографа изображение личной судьбы вообще могло отсутствовать. Не случайно поэтому, что в работе Сергея Эйзенштейна метафорическое построение монтажной фразы или куска занимало такое почетное место. Это отвечало внутренней сущности тех задач, которые он вполне закономерно ставил перед собой. В фильмах, где отсутствовал актер в современном смысле этого слова, естественно возникла метафорическая форма для выражения мыслей автора. Перенесение этого принципа в звуковое кино наших дней могло бы принести обратные результаты. Никто сейчас всерьез не мог бы воспринять, например, метафору из «Октября», где речи меньшевиков перебиваются кадрами балалайки и арфы, как символических обозначений меньшевистской болтовни. И не потому, что арфа плохой пример для метафорического сопоставления, а потому что такой принцип построения монтажной фразы был возможен только на определенной, уже отжившей стадии развития нашего искусства. Сам автор «Октября» не может без улыбки вспоминать теперь об этих опытах. С. М. Эйзенштейн не без основания называет их наивными. Но особенность точки зрения Эйзенштейна заключается в том, что наивным он считает материал сопоставления, а самый принцип рассматривает, как предвосхищение будущего, как стилевую особенность киноречи.

«Подобные решения, — пишет С. М. Эйзенштейн*, — несколько «барочные» по своей форме, во многом старались (к тому же не совсем удачно!) доступными паллиативными средствами немого кинематографа предвосхитить то, что с легкостью стала делать музыка звукового кино!

Они быстро сошли с экрана.

Однако осталось главное, осталось понимание монтажа... как средства г о в о р и т ь, средства и з л а г а т ь м ы с л и ... путем особой формы кинематографической речи» (стр. 80).

Дальше С. М. Эйзенштейн на ряде примеров показывает, как кинематография, отвергая неудачные опыты, подходила к объединению отдельных изображений в обобщающий образ, где главное — эмоция.

В качестве примеров первой «пробы пера» он приводит эпизод расстрела демонстрации в «Стачке», сопоставляемый с кровавыми сценами городских боен. Это сопоставление, «стремящееся к тому, чтобы сказать о расстреле рабочих не только изображением, но еще и через обобщающий «пластический оборот речи», приближающееся к словесному образу «кровавой бойни» (стр. 85).

Три плана вскакивающих львов в «Броненосце», по мнению С. М. Эйзенштейна, это «воплощение метафорического возгласа: «Взревели камни!» (стр. 86).

Далее в своей статье Эйзенштейн называет ряд великолепных эпизодов из выдающихся советских картин, являющих собой примеры единого монтажного образа: «одесская лестница» в «Броненосце», «атака каппелевцев» в «Чапаеве», «ураган» в «Потомке Чингис-хана» атака рыцарей» в «Александре Невском», «Днепр» из пролога «Ивана» и др. И он прав. Каждый из этих эпизодов действительно единый монтажный образ, отличительная особенность которого — в отсутствии иносказательности на тему, лежащую вне конкретности данного эпизода. Сила «одесской лестницы» — в смысловых ассоциациях, п р я м о вытекающих из изображаемого события — расстрела революционных демонстрантов царскими жандармами, связывающих этот эпизод с восставшим броненосцем, революционным городом и т. д., а не в переносных, достаточно абстрактных значениях («взревели камни» и т. п.), какие характерны были для приведенных Эйзенштейном до этого примеров.

С этой точки зрения правильнее было бы отделить резкой чертой «монтажные образы», представляющие собой не более чем элементарные иллюстрации на заданные темы (вроде упомянутой уже «арфы»), которые не достигают поставленной цели, с эпизодами типа «атака каппелевцев», в которых нет ни грана примитивной и абстрактной метафоричности. «Вскакивающие львы» и «атака каппелевцев» — явления разного порядка, не вытекающие одно из другого. Между ними лежит пропасть. «Арфы» относятся к изжившим себя эстетическим канонам немого кино, а эпизоды типа «атака рыцарей» или «атака каппелевцев» — примеры звукозрительного единства, без которого звуковое кино как искусство немыслимо.

Эйзенштейн прав, когда он «атаку рыцарей» называет эпизодом — «монтажным образом», но таким монтажным образом не являются «львы», представляющие собой проиллюстрированное понятие, смысл которого раскрывается не в процессе восприятия картины, а в статье по поводу нее.

Может ли, однако, каждый кусок картины нести функцию образом как несет ее, скажем, «атака рыцарей»? Видимо, нет. Не случайно почти все приводимые Эйзенштейном в качестве примера эпизоды—безактерские, решенные на событийном, большей частью динамичном и неразговорном материале. Эпизоды актерские, психологические, сохраняя звукозрительное единство своего построения, могут и не быть эпизодами-образами, подчиненными абстрактной теме, и во всяком случае сопоставление их с образами героя, человека, как явлениями разнозначными, неверно. Между тем Эйзенштейн пишет:

«Это славный самостоятельный путь советского кино — путь создания монтажного образа — эпизода, монтажного образа — события, монтажного образа — фильма в целом — равноправного, равновоздействующего и равнообязательного в совершенном фильме наравне с образом героя, с образом человека, народа» (стр. 86).

Это «наравне» нам кажется не совсем правомерным, если одна из сравниваемых сторон (образ героя) определяет смысловую, эмоциональную, ритмическую особенность другой (эпизода, куска, фильма).

Если герой не «рупор» эпохи, а ч е л о в е к эпохи, если произносимое им — не частность наряду с неодушевленными компонентами фильма, если изображение его внутреннего мира имеет отношение к ритму и эмоциональному тону произведения, то сопоставление образа человека с образом события не приведет ли к умалению одного из них? Не означает ли оно абстрактный, аналитически рассудочный подход к решению темы?

Мы вступили в такую полосу развития киноискусства, когда человек, его мысли и чувства составляет основу основ творчества художника. Тем более это неоспоримо, когда речь идет о романе — самом, если можно так выразиться, «человечном» из жанров. Именно роман с неизбежными в нем психологическими деталями, с вниманием к пантомимическому будет опираться на наследие немого кино. Но не всякого немого кино. Не метафорического. Не поверхностно событийного. Не умозрительного.

Проведение резкой грани, отделяющей прогрессивное от отжившего в наследстве немого кино, на первый взгляд не имеет отношения к проблеме развития повествовательного жанра,

---

* С. М. Э й з е н ш т е й н. Диккенс, Гриффит и мы. Сборник «Гриффит», Госкиноиздат, 1944.

В действительности это не так. С. Эйзенштейн, как известно, широко использовал опыт немого кино в своих звуковых картинах. В одних случаях (например, «атака рыцарей» в «Александре Невском») это дало блистательные результаты. В других — приводило к созданию хотя и очень красивых, но статичных, не сведенных в единое ритмическое целое, в единый «монтажный образ» кадров, которые помогали бы полнее раскрыть характер людей. В. Пудовкин, вынужденный в условиях эвакуации отказаться от необходимых для фильма декораций, построил «Русские люди» на крупных планах, которые мы привыкли ценить в немом кино. Но от этого картина проиграла: в ней не оказалось «воздуха», свободного развития действия и развернутой характеристики людей. Фильм получился более «камерным», чем пьеса, драматургические конфликты менее разработанными, чем в произведении К. Симонова.

Таким образом в немом кино есть «наследство» и наследство. В условиях звукого кино одно ведет к внешней и холодной описательности, другое — к органическому слиянию поэтики немого и звукового кино, к дальнейшему развитию жанра повести и романа.

* * *

Недостаток материала и неизученность проблемы кинематографических жанров не позволяют сделать академически точное определение кинороманa. Мы можем только отметить его отдельные отличительные особенности.

Один из наиболее ярких, отличительных признаков романа в кино — близость к прозе, подразумевая под прозой не скучное, обыденное, не отрицание строго динамично развивающегося конфликта, не отказ от специфических средств кино, а нечто прямо противоположное.

Сближение с прозой означает, что на экране воспроизводятся не только слова людей, но и их поведение, их развернуто охарактеризованные поступки, атмосфера, воспроизводятся такие детали обстановки и облика героев, которые помогают раскрыть их внутреннее состояние, их психологию.

В одной их своих довоенных статей Сергей Герасимов писал, что с молодыми актерами он предпочитает работать на прозаическом материале, а не на материале пьесы, потому что в пьесе есть только диалог, а проза дает представление о том, как человек ходит, работает, как берет в руки инструмент, садится, двигается и т. д.— то, без чего нельзя представить себе подлинного кинематографического изображения.

С. Эйзенштейн десятки страниц своих теоретических работ посвятил доказательству того, что многие и многие литературные произведения — это, в сущности говоря, нераскадрованные сценарии. В цитированной уже статье «Диккенс, Гриффит и мы» он убедительно показывает, что Гриффит идет от великого английского романиста.

Многим кинематографистам за последнее время довелось читать сценарии и инсценировки русских романов, где нет ни одного слова от автора-сценариста, и от этого сценарии не теряли своих кинематографических качеств, а напротив, приобретали выпуклость, полнокровие, изобразительную точность.

Близость кинодраматургии и прозы сейчас ни у кого не вызывает сомнений. Весь вопрос заключается в том, чтобы при создании сценария повествовательное не превратилось в поверхностно-описательное, чтобы детали не поглотили драматизма ситуации, чтобы изображение обстановки не заслонило людей. В сущности говоря, это та же проблема, которая в театре возникла перед Тургеневым-драматургом или Чеховым-драматургом. Как часто говорили, что у Чехова есть «просто» настроение, «просто» разговоры, но нет сюжета и действия, не замечая драгоценного качества чеховской драматургии, — внутренней динамики диалога и действия.

Пути к созданию полноценного повествовательного жанра в кино, опирающегося на богатейшую литературную традицию, современная драматургия ищет настойчиво и по многим направлениям, ни одно из которых нельзя канонизировать,

Отличительный признак многих повествовательных и романных сценариев — продолжительность времени действия.

В «Жизнь в цвету» Довженко охватывает время от восьмидесятых годов прошлого столетия до последних лет жизни Мичурина. В «До свиданья, мистер Чипс» перед зрителем проходит около сорока лет жизни учителя. В «Джамбуле» Л. Арнштама действие проходит на протяжении около 90 лет!

Точно так же, как в немом кино, и в первые годы звукового существовало стремление сосредоточить действие в максимально сжатое время, так сейчас кинодраматурги пытаются охватить как можно больший отрезок времени. Благодаря этому они естественно переходят от новеллы к повести или роману. Это вполне закономерный результат роста выразительных возможностей кино в целом и в частности кинодраматургии.

В тесной связи с этим находится и другая особенность многих киноповестей и кинороманов.

В них изображаются ничем на первый взгляд непримечательные события: в «Семье Сулливан» (режиссер Ллойд Бэкон, сценарий Мэри Мак Колл) герои фильма не меньше шести раз садятся за обеденный стол. В их жизни много будничного: маленькие радости, мелкие семейные огорчения, недоразумения, неурядицы. Так протекают годы, дети вырастают, женятся, начинают работать. Но потом в этот спокойно экспонированный быт неожиданно врывается война, пять сыновей Сулливана уходят на фронт и там погибают. И все то, что казалось нам просто милым, трогательным, забавным, но очень будничным, вдруг приобретает иную окраску, отчетливо мелодраматическую. Проиллюстрируем это на одной детали. Сулливана (он кондуктор поезда) ежедневно провожали на работу все пять сыновей, от самого маленького до самого старшего. Они стояли на балкончике большой водонапорной башни и весело приветствовали проезжавшего на поезде отца. Эти кадры мы видели в начале фильма. В финале отец узнает, что все его сыновья, служившие на одном корабле, погибли во время выполнения боевого задания. В момент, когда это сообщается Сулливану, раздается гудок — на работу. И Сулливан идет на работу, как он делал это ежедневно в течение тридцати пяти лет. Он снова становится на подножку своего вагона, снова проезжает мимо водонапорной башни, снова смотрит на балкончик, но балкончик пуст. Зрителю не показывают, что отец в этот момент вспоминает детей и всю жизнь с ними, и зритель не слышит реплик Сулливана. Одно рефренное сопоставление кадров балкончика говорит больше, чем слова, чем наплывы воспоминаний. Прием отчетливо повествовательный и в то же время остро кинематографический.

Приведенный пример подтверждает ту мысль, что повествовательная форма требует точного понимания драматургической функции детали, острого ощущения интонаций повествования, уменья ее переосмысливать соответственно развитию действия, а главное—строгого следования внутренней творческой задаче, поставленной драматургом.

Справедливость требует отметить, что в «Семье Сулливан» слишком многое отдает домашним, почти мещанским восприятием действительности, и от этого в картине правда иногда подменяется искусно сделанным правдоподобием, которое начинаешь ощущать как фальсификат. Но мы здесь касаемся только тех сторон картины, которые поучительны с точки зрения изучения процессов, происходящих сейчас в драматургии.

Есть еще один момент, весьма показательный для характеристики повествовательного жанра в кино. В очень многих картинах преобладают длинные эпизоды с плавно развертывающимся действием, решенные главным образом на общих и средних планах. Короткий монтаж с врезанными броскими крупными планами также находит свое место в общем ритмическом ходе сценария, но он служит лишь для акцентировки тех или иных моментов действия и не определяет стилистики фильма в целом. Торопливая манера рассказа и обилие внешне динамичных сцен характерны ско-

рее для таких вполне тривиальных картин, как биографический фильм о Фультоне, где не возникает никаких психологических задач и все сводится к повторению ремесленно выверенной сюжетной схемы.

Повествовательный сценарий, в котором поставлены психологические задачи, обычно пренебрегает традицией короткого монтажа скороговоркой рассказанных эпизодов. Однако длинный эпизод с постепенно раскрывающимся действием писать труднее хотя бы потому, что велика опасность впасть в театральность, вернуться к принципам «говорящего», но не «действующего» фильма.

В плавном повествовании, развивающемся эпизоде необходимы внутренняя пружина действия, внутренняя динамика диалога, точная и запоминающаяся деталь. В этом смысле любопытна методика построения сценария «Жизнь в цвету» Довженко, где ритмическое нарастание действия прямо вытекает из внутренней динамики раскрытия характера Мичурина, а так называемые камерные сцены построены так, что они непосредственно «перетекают» в натурные планы, в которых мы ощущаем воздух, перспективу.

Искусство драматурга в том-то и заключается, чтобы внешне прозаическое ощутить как патетическое, чтобы увидеть действие там, где на первый взгляд ничего не происходит, чтобы глубина чувств не подменялась многозначительными, но эффектными пустяками, чтобы движение авторской мысли ощущалось в каждом слове, жесте, интонации, в каждой мизансцене фильма.

Вот почему длинный эпизод и внешнюю замедленность действия, которую мы замечаем в ряде картин, никто не воспринимает как отступление от буквы и духа законов кинематографа. Напротив, это скорее свидетельство зрелости киноискусства, которое придает старым и как будто скомпрометированным приемам и средствам выразительности новое звучание.

Преобладание большого эпизода находит свое объяснение помимо всего прочего в том, что в киноповести и киноромане существует сложная система характеров, действующих параллельно. Не один ведущий герой, а несколько судеб сплетаются воедино, образуя сложную композицию. В американском кино нашел сейчас распространение новый вид повести и романа, который условно можно назвать «семейной хроникой». Семейную хронику представляет собой упомянутая уже выше «Семья Сулливан». Близок к этому типу фильмов «Американский роман» — развернутое повествовательное произведение о судьбе американца, который постепенно достигает вершины своих мечтаний, становится предпринимателем и затем терпит крушение, когда вырастают его сыновья, которых логика классовой борьбы заставляет выступить против отца. В фильме «С тех пор, как вы ушли», посвященном жизни средней американской семьи в дни войны, двести пять говорящих ролей, среди которых несколько основных (в исполнении Клодетты Кольбер, Ширли Темпл, Джозефа Коттена и др.). Особенно показательна в этом смысле «Как зелена была моя долина» — одна из лучших картин американского режиссера Джона Форда. В центре внимания автора — младший сын шахтера, от имени которого ведется рассказ в фильме, и пастор. Но и каждый из других многочисленных персонажей имеет свою новеллу, и тесное сплетение этих новелл создает широкую картину жизни, центром притяжения которой, связывающим многочисленные нити повествования в единое целое, служит история семьи. Внешне драматургическая форма «Как зелена была моя долина» выглядит произвольной, но она подчинена строгой закономерности развития действия.

Как показывает опыт нашей кинематографии и лучших американских фильмов, повесть и роман требуют от драматурга гораздо большей внутренней творческой дисциплины, знания законов кино, чем это было во времена господства новеллистического жанра. Тот, кто полагает, что повествовательный сюжет дает право на расхлябанность композиции, глубоко заблуждается.

Только великолепное владение драматургической формой, постоянное стремление находить все новые средства выразительности может привести к созданию полноценного романа или повести. «Экстенсивная» драматургия, хищнически расходующая самое драгоценное — слово, чтобы механически наслаивать словесный материал для конструирования аморфных и бесхребетных эпизодов, вязких по форме, плоских по содержанию, — такая драматургия бессильна, когда идет речь о самых сложных по жанру кинопроизведениях. Неоправданное многословие, вялость действия, внешняя описательность вообще недопустимы. В киноромане они просто губительны и ни к чему другому, как к созданию суррогатов прозы, привести не могут.

Повествовательный жанр в кино неизбежно связан с появлением новых приемов выразительности. Как можно иначе «уложить» огромный материал сценария в рамки общепринятого размера фильма, даже если допустить некоторое увеличение метража?

Эти новые приемы уже появились, и мимо них мы не можем пройти. Назовем некоторые из них.

Введение диктора, от имени которого идет повествование. Так сделана, например, картина «Как зелена была моя долина». Весь фильм выглядит, как рассказ героя о своей жизни. После первых кадров картины, вводящих в атмосферу жизни шахтерского поселка, голос диктора исчезает и возникает затем на протяжении фильма несколько раз, чтобы акцентировать наиболее существенные моменты повествования.

Это очень любопытный прием, который избавляет от необходимости вводить лишние эпизоды, интенсифицирует действие и в то же время придает эмоциональную окраску рассказываемым эпизодам. Дикторский текст может звучать патетически, лирически, юмористически. Обрисовывая персонажи, о которых идет речь, дикторское сопровождение характеризует и самого героя, от имени которого ведется рассказ. В этих случаях дикторский текст несет не только информационную, но и чисто драматургическую функцию.

Прием воспоминаний, считавшийся до сих пор старомодным, архаичным, заново переосмыслен в повестях и романах последнего времени. Есть много примеров его весьма уместного применения. Так, в сценарии «Жизнь в цвету» дается короткое возвращение к молодости Мичурина и его жены, к их мечтаниям о совместной жизни и работе, возвращение тем более уместное, что оно своеобразно окрашивает отношения героев, обрисованные в ходе развития действия. Прием воспоминаний создает ощущение истекшего времени, избавляя в то же время от необходимости показывать все, что необязательно для раскрытия характеров персонажей и изображения событий фильма.

Внутренний голос — дикторское сопровождение эпизодов от имени действующего лица, но возникающий как бы со стороны. Так решена в «Великом переломе» сцена, когда Муравьев после долгих раздумий принимает решение начать артиллерийский разгром врага, готовящегося к наступлению.

«Томительная пауза. Ждут решения. Тишина. Лишь мерное постукивание маятника часов. Виноградов нервничает. Он прошелся бесшумно по комнате. Они не смеют беспокоить командующего, но молчать они тоже не могут. Виноградов подошел к начальнику артиллерии. К ним подходит начальник разведки. Виноградов, полушопотом (все реплики идут на крупном плане Муравьева):

— Упустим момент, Ставка тоже по головке не погладит.

Начальник разведки:

— И сомнут Пантелеева.

Муравьев сидит неподвижно, сжав голову руками. Он понимает, что это говорится ему, и все это и еще много мучительных и непримиримых доводов проносится в голове, которую он сжал руками.

— А если ничего не будет? А мы выпустим на ветер триста тысяч снарядов? — тихо доносится голос нач. артиллерии.

— Это не скоро накопишь...

— А если они начнут не сейчас, а завтра, через несколько дней, город окажется почти без защиты...

Отвечает голос другой:

— И свое наступление демаскируем.

Говорит нач. оперативного отдела Сергеев:

— У них будет время насторожиться, подумать, что все это значит...

— Но второго такого не будет, упустить этот момент, значит — проиграть!

Отчетливо звучит голос Муравьева, хотя губы его сомкнуты.

— Чорт... В полчаса может лопнуть все... — с болью прошептал нач. разведки.

И кажется, что не генералы (которых не мы видим) между собой разговаривают, а он, Муравьев, размышляет вслух, что это он взвешивает доводы за и против.

— Время уходит... — слышит он замечание Виноградова.

— Быть мне битым.

Решительно выпрямляется Муравьев. Встал:

— Откроем огонь!»

Мы привели эту длинную выписку, потому что она дает ясное представление о выразительных особенностях «внутреннего голоса».

В решающую минуту жизни главного героя мы видим его размышляющим, мы ощущаем не только движение событий, самих по себе значительных и напряженных, но и движение мысли, переживаний основных персонажей. Это прием, недоступный никакому другому виду искусства. Он основан на синтезе звуковых и изобразительных элементов кинематографа.

Использование неразговорных изобразительных кадров в слитном единстве с музыкой или шумами. Многочисленные примеры таких решений приведены в цитированных выше отрывках из статьи С. Эйзенштейна. Это «атака каппелевцев» в «Чапаеве», «похороны Боженко» в «Щорсе» и др. В том же «Великом переломе» ожидание немецкого наступления дано на кадрах движения часовой стрелки, а не на разговорных пояснениях, комментирующих тему.

Можно было привести еще немало примеров, показывающих, что кинодраматургия уже обладает рядом приемов художественных средств, которые позволяют расширить емкость кинематографического произведения. Но важен не этот перечень. Перечень—не универсальный рецепт для написания сценариев. Тот, кто рабски применяет дикторский текст, прием воспоминания рассказа там, где это не оправдывается необходимостью, только ради того, чтобы блеснуть новизной, впадает в ремесленничество самого вульгарного толка. Таких ремесленных сценариев, сделанных по заимствованным образцам, имеется уже немало. Ничего, кроме досады, они не вызывают: старый шаблон в них заменен новым.

Применение новых, уже известных или еще не открытых приемов находится в прямой зависимости от характера замысла, идейной задачи, стилевых особенностей произведения. Можно, например, представить себе повествовательный сценарий, где не будет никаких воспоминаний, дикторского текста, а будет нечто другое, характерное для данного сценария. И можно, напротив, применять те или иные новые выразительные средства, как это частично сделано, например, в «Великом переломе», если они отвечают поэтической задаче, всему идейному строю произведения...

* * *

В современной кинодраматургии происходят интереснейшие процессы, которые заслуживают самого пристального изучения.

Не заметить этого, — значит безнадежно отстать. А наша кинодраматургия не имеет права на отставание. Ей предназначена ведущая роль в кинематографии, — сейчас, как никогда, возросла роль сценария в процессе создания картины.

Подобно тому, как на заре немого кино режиссура была тем передовым отрядом, который разведывал новые пути в киноискусстве для движения вперед, так сейчас определяющее значение в жизни художественной кинематографии имеет драматургия.

Опираясь на традиции русского классического романа и советской литературы, на накопленный кинематографический опыт, советская кинодраматургия сумеет найти такие формы, которые с максимальной силой выразят величайшие идеи современности. Для этого нужно только одно: чтобы наши кинодраматурги порвали с инерцией и шаблоном и прониклись сознанием, что без смелых поисков новых выразительных средств невозможен дальнейший подъем советской кинематографии.

«ВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛОМ». Заслуженный артист РСФСР М. Державин в роли генерал-полковника Муравьева

О ФИЛЬМЕ «ЗДРАВСТВУЙ, МОСКВА»

П. МОСКАТОВ

Пять лет прошло с того дня, когда по инициативе товарища Сталина и под его руководством была создана система государственных трудовых резервов.

Ремесленные училища сыграли немалую роль в военном производстве в годы Отечественной войны. В трудных условиях военного времени они помогали фронту выпуском оборонной продукции и воспитывали в социалистическом духе новые поколения рабочего класса.

Ремесленное училище — это не школа Наркомпроса и не завод. Его специфика находится между тем и другим. Учащиеся ремесленных училищ — это люди, которые впервые вступают в заводскую жизнь, приобретают навыки труда, осваивая традиции русского рабочего класса, самые славные традиции в нашей стране.

Поэтому нам хотелось, чтобы люди, работавшие над фильмом «Здравствуй, Москва», сумели раскрыть душу юноши или девушки того возраста, который воспитывается в системе трудовых резервов, и показать специфику этой организации.

Когда раньше предпринимали постановку подобного фильма, то идейно и художественно всегда брали за основу «Путевку в жизнь». Персонажами таких картин всегда являлись хулиганы, которые затем подвергались «перековке». В свое время «Путевка в жизнь» сыграла положительную роль, показав способы, которыми советская власть ликвидирует беспризорность. Но мы комплектуем наших ребят не из беспризорников. Конечно, мы захватываем и эту среду, поскольку война не могла не породить этого явления. Но по сравнению с ростом беспризорности после первой мировой войны, в наши дни беспризорность оказалась гораздо меньшей, чем могла бы быть, благодаря тому, что по инициативе товарища Сталина была создана система государственных трудовых резервов.

Мы глубоко удовлетворены этим фильмом, которого ждали целых пять лет.

В картине хорошо показана чистота юношеской души. Ее герои еще очень юны, они только становятся на жизненный путь. Хорошо показаны черты их характера — честность, справедливость, дружба, гордость за честный поступок товарища. Все это очень верно в изображении наших ребят. Мы стремимся к тому, чтобы в наших юношах и девушках воспитывались эти черты характера, эти качества, присущие нашему народу.

Мы удовлетворены и тем, что в этом фильме нет блатного языка, жаргона, различных словечек. Ребята, выйдя из кино, не вынесут с собой ничего плохого, чему они могли бы подражать.

После картины ребята, конечно, станут подражать Петьке Капустину, начнут увлекаться боксом, но это будет в хорошем смысле, в физкультурном, а это ведь мы как раз культивируем.

Мы очень дорожим и прививаем нашим воспитанникам славные традиции русского рабочего класса. Хорошо, что в картине действует кадровый рабочий, сорок лет проработавший на заводе. В этой роли все жизненно и интересно. И его недоверие к Коле, и реплика относительно Плевако, которая звучит не зло, а как упрек за то, что юноша выступил в роли адвоката по отношению к провинившейся внучке старика. Очень правильно найдена в картине важная черта нашего народа — его любознательность, тяга к учебе, к литературе. Услышав незнакомое ему слово, Николай побежал в библиотеку, достал энциклопедию, отыскал то, что ему нужно. Это органически вплетено в сюжет картины, не навязано извне и характерно для любознательности наших ребят, их стремлению к культуре.

Герои картины «Здравствуй, Москва» ни на минуту не теряют черт своего возраста. Удачна сцена с голубем, которого ловят в цехе во время работы. Эти ребята, по существу, совсем еще дети. И этот эпизод отвечает тем высказываниям товарища Калинина, которые мы слушали, будучи у него на приеме. Он допрашивал нас пристрастно о нашей работе с ребятами, всем интересовался и предупреждал нас о том, чтобы мы не изгоняли раньше времени ребячество, ребяческие чувства... И действительно, сколько еще ребяческих чувств у этих молодых рабочих, стоящих у станков! Например, стоит у станка Коля и пилит что-то. Мастер проверяет, правильно ли он спилил по мерке. Мальчик работает серьезно, вдумчиво. И вдруг... увидел голубя. И все мысли его сразу поглощены этим голубем. Эта ребяческая черта отражена в картине очень правильно, тут нет никакого преувеличения...

Товарищ Сталин указывал, что молодой рабочий класс вынес на своих плечах большую тяжесть, помогая фронту. И очень хорошо, что в картине показано изготовление боеприпасов для фронта. Это хороший способ напомнить тем, кто воспитывался в эпоху Отечественной войны, и тем, кто будет учиться, — как все это было. Ребята будут учиться на этих примерах, увидят те лишения, которые вынесли их сверстники в суровое время войны. И индустриальные кадры в картине отвечают этой задаче.

Коллектив фильма «Здравствуй, Москва», во главе с режиссером С. Юткевичем, нужно поздравить с большим успехом. Этот фильм интересен и нужен не только сегодня. И мы просим режиссеров, сценаристов, композиторов и писателей создавать побольше таких художественных произведений. Их работа будет адресована не только в сегодняшний день. Она поможет воспитанию нового поколения рабочих.

ЗДРАВСТВУЙ, МОЛОДОСТЬ!

С. БУРОВ

В фильме «Здравствуй, Москва» три плана, три различных материала, казалось бы, только внешне объединенных между собой. Смотр художественной самодеятельности ремесленных училищ — план документальный. История группы ребят, добивавшихся посылки на этот смотр и достигших своей цели, — план лирический и комедийный одновременно. И, наконец, история писателя, ищущего яркий и красочный материал и не замечающего его в будничной повседневности, — план критико-публицистический.

Действие фильма перекидывается со сцены театра в провинциальное ремесленное училище и снова в театр, но уже в ложу, причем каждому плану фильма соответствует свое место действия. Но в фильме нет ни разбросанности, ни тяжеловесности, казалось бы, неизбежной при такой сложной форме. Он удивительно целен и строен. Все три его плана подчинены одной идее, пронизаны одним настроением. Каждый из них интересен и значителен. Каждый дополняет два остальных. И поэтому прихотливая мозаика сюжета складывается в законченную и полную значения композицию, рассказывающую о молодости нашей страны и о счастливой и полной труда жизни ее младшего поколения.

Чувства и мысли, которые вызывает фильм, могут показаться более значительными, чем его материал. Восхищение красивым зрелищем концерта сменяется дружеской улыбкой сочувствия ребятам и, наконец, ироническим отношением к писателю, не сумевшему самостоятельно увидеть всей красоты окружающей его жизни. Но, задумавшись о картине, сам ощущаешь себя в положении этого писателя. В обычном, повседневном, в будничном, хорошо знакомом каждому, обнаруживаешь неожиданные прелесть и значение.

Художник отличается от других людей тем, что он лучше видит действительность, что он зорче, наблюдательнее. Он видит то, что ускользает от других по разным причинам — порой в силу сложности и исключительности, порой в силу привычности и обыкновенности. То, что показано, сценаристами Н. Эрдманом, М. Вольпиным и режиссером С. Юткевичем в фильме «Здравствуй, Москва» — это повседневность. Они не расцветили ее несвойственными ей красками, они показали ее такой, какова она есть, только выявив ее характерные черты и особенности.

Сюжет картины, — назовем ее сюжетом историю поисков баяна, ибо в ней раскрываются характеры героев, — прост и непритязателен. Конфликт не претендует на значительность. Характеры и ребят, и взрослых ординарны, — вы встретите таких людей везде. Кроме того они не изменяются и не обогащаются. «Здравствуй, Москва» — произведение отнюдь не о воспитании или перевоспитании, в нем нет никакой дидактики. Фильм показывает будни, маленькие события в жизни маленьких людей — скромных винтиков огромного государственного механизма нашей страны.

Но «обыкновенные» маленькие советские граждане, подростки из ремесленных училищ, мечтавшие в дни войны о подвигах и не понимавшие, что они эти подвиги совершали ежедневно и ежечасно своей учебой и своей работой, изображены с таким пониманием, наблюдательностью и любовью, что тема фильма перерастает материал. «Комедия на материале музыкальной самодеятельности ремесленных училищ» стала прекрасным произведением искусства о советском юношестве, произведением, воплощающим благородные и возвышенные черты нашей молодежи.

В фильме «Здравствуй, Москва» подростки совершают поступки, свойственные их возрасту, полудетским представлениям о жизни.

В фильме «Здравствуй, Москва» есть замечательная сцена. Подростки упорно и старательно работают в мастерской. У верстаков юных стахановцев таблички с цифрами перевыполнения плана. И вдруг в мастерскую неизвестно откуда залетает голубь. Работа прекращается, и все подростки во главе со старшим из них, заменяющим мастера, начинают ловить птицу. Авторы фильма не побоялись поставить эту сцену, не побоялись показать нарушение дисциплины и не стали морализировать по поводу этого нарушения. И они правы. Дети оказались детьми, ибо они не бывают взрослыми в часы труда и учебы и ребячливыми в часы отдыха, а им всегда в любую минуту свойственны интересы и склонности, соответствующие их возрасту.

Но фильм показывает не просто детей, а советских детей. И в них в зародыше показано формирование черт советского характера, характера благородного, возвышенного и чистого.

Полна юмора сцена, в которой Таня знакомится с «председателем боксерской секции» Федей. Федя убежден, что его нельзя сбить с ног. Он уговаривает Таню ударить его. И когда получает «нокаут», превозмогая боль, спрашивает: «Ну, как, очень ушибла руку?» Получив отрицательный ответ, он заключает: «Будь ты мужчиной, из тебя хороший бы боксер вышел... потому что не признаешься, когда больно».

Здесь в незначительном эпизоде черты детского характера выявляются не менее ярко, чем в любом серьезном конфликте. Здесь проявляется сила воли, если хотите, даже целеустремленность, выдержка и находчивость юного советского гражданина. Федя получил нокаут, но не потерпел поражения.

Колю интересует жизнь великих людей, в которой он ищет материал для подражания. Но из прочитанных им двенадцати выпусков серии «Жизнь замечательных людей» в его голове не образовалось мешанины. Он стремится подражать и великим революционерам, и Ван-Гогу, и Бенвенутто Челлини. Он у каждого берет то, что действительно ему, маленькому советскому гражданину, может быть свойственно. Он, конечно, не способен еще к критическому отбору. У него этот отбор бессознателен. Но основывается он на привычных советских нормах поведения. Отсюда нравственная чистота и даже величие, которое проявляет мальчик, когда его обвиняют в воровстве. Его даже не волнует это обвинение, ибо он не может себе даже представить, что он будет опорочен. Нравственно чистый, он видит других такими же. А пьяненький гармонист, у которого он берет баян, для него — существо из другого мира.

События фильма иногда веселы, иногда серьезны. Но они повседневны. В них характеры подростков и взрослых выявляются в мелочах, деталях поведения.

Не будет ошибкой сказать, что дети в этом фильме «играют» так, как, вероятно, не играли ни в одном нашем фильме. В этом, разумеется, нет никакой их заслуги, и режиссер без сомнения учитывал не их драматические дарования, а только «типажные» особенности. Дети непринужденны и естественны потому, что перед ними были поставлены задачи,

Кадры из фильма „Здравствуй, Москва". Вверху: Коля Леонов в роли ученика ремесленного училища и С. Филиппов в роли баяниста Брыкина. Внизу: Л. Пирогов в роли мастера Никанора Ивановича и И. А. Любезнов в роли директора ремесленного училища.

Слева: ученик ремесленного училища Витя Селезнев в роли Феди Капустина

которые им были близки и которые они могли решить. Они «играли» самих себя в ситуациях, которые для них понятны и естественны. Они произносили те слова, которые, конечно, могли бы произнести в жизни, если оказались бы в таких же обстоятельствах. Заслуга сценаристов в том, что они нашли эти слова и создали такие обстоятельства. Заслуга режиссера-педагога в том, что он помог ребятам полностью преодолеть ту скованность, которую вызывает у них обычно работа перед объективом.

Роли взрослых в основном сюжете, — мы не будем сейчас говорить о Б. Тенине и И. Любезнове, осуществляющих публицистическую линию фильма, — представляли особенные трудности. С ними справились и Пирогов (мастер), и Филиппов (баянист), и Ширшов (воспитатель). Наиболее сложной была задача артиста Л. Пирогова. Он должен был создать положительный образ человека, играющего в фильме роль виновника всех злоключений ребят. Это ему удалось почти во всех сценах, кроме финальных. Колючий и старчески раздражительный, он суров, но по-своему справедлив. Его раздражение против ребят вызвано в основном тем, что он оказался переведенным с завода в ремесленное училище. Но примирение его с ребятами несколько сентиментально и не вяжется с характером старика. Ведь мастер упрям так же, как маленький боксер Федя, который не признается, когда ему больно.

Ширшову, в роли воспитателя, надо было показать тот такт, с которым он руководит ребятами, внешне не вмешиваясь в их жизнь. Эту маленькую роль он сделал хорошо. Нигде не выходя на первый план, он оказался необходимым и важным в фильме.

Наибольшую опасность представляла роль баяниста. Это подлинный виновник всех бед, постигающих ребят, образ действительно отрицательный. Филиппов сумел его сделать забулдыгой, лишенным всякого блатного «обаяния». Он счастливо избежал чрезмерности, которая могла бы придать образу ненужную значительность.

Особое место в фильме занимает показ самодеятельности ремесленных училищ. Концерт художественной самодеятельности мотивирован сюжетным строением фильма, определяющим также и перебивки основного действия концертными номерами.

И концерт, и физкультурный парад показаны с той красотой и вкусом, которые отличают у нас такие массовые зрелища. Концертные номера выбраны очень хорошо и отлично сняты. Одни из них — как акробатический вальс — могут вызвать зависть профессиональных артистов, другие — на уровне обычных возможностей ребят. И, как это ни странно, наибольшее впечатление оставляют более скромные выступления, такие, как «Тройка», «Русская пляска» или песня «Здравствуй, Москва». Так же, как в сюжете фильма нам дорога «обыкновенность» его героев, так и в концерте нам приятнее выступления, которые при всех своих достоинствах могут быть подготовлены любым самодеятельным кружком. Вальс, который показан в фильме, говорит об исключительной одаренности исполняющей его ученицы Магнитогорского ремесленного училища. Он не характерен для детской самодеятельности.

Очень красив физкультурный парад юных ремесленников, происходящий на фоне скульптуры В. Мухиной «Рабочий и крестьянка». Это верно. Но этот парад в традиции наших физкультурных праздников и воспринимается здесь как естественный и закономерный апофеоз фильма.

Стилистически разнородный материал фильма получил изобразительно цельное и законченное воплощение благодаря работе М. Магидсона. Магидсону в равной мере удались и камерные сцены и эффектные массовки. Он снял весь фильм в светлых, радостных тонах, правдиво передающих атмосферу действия и душевное состояние героев.

* * *

Мы привыкли оценивать произведения кино по значительности изображаемых в них конфликтов, по масштабности воплощаемых в них явлений. Это повелось с тех пор, когда советский кинематограф добился своих первых успехов, противопоставив камерной драме и костюмно-историческому жанру зарубежного кино революционную эпопею. Двадцать лет назад такой подход был оправдан борьбой за овладение революционным материалом. Но сейчас, когда задачи советского кино расширились и усложнились, он стал вредным анахронизмом.

Казалось бы очевидным, что нет «важных» и «неважных» жанров. Но так уж повелось, что эпопея и драма в кино — это «большое» искусство, а лирические жанры, комедия, оперетта — пустяки, заниматься которыми можно, только подвергая опасности свою репутацию, и которые можно предоставить начинающим и неудачникам.

Сейчас к нам присоединились Н. Эрдман, М. Вольпин и С. Юткевич. Они предпочли не итти по привычным дорогам испытанной и общеизвестной тематики, а открывать советскому зрителю новый, не освещенный искусством материал. Задача была неблагодарной и трудной. Они ее не испугались, подобно своему герою-писателю, и решили ее отлично. И драматургия фильма, и его режиссерское воплощение отличаются яркостью, остроумием и блеском. Они сумели показать сокровища, скрытые в нашей повседневной действительности, и в будничном материале—на незначительных событиях показать душевное богатство, благородство и чистоту нашей молодежи.

В этом — их большая заслуга и в этом — победа фильма, полного жизненной правды.

Кадр из фильма „Здравствуй, Москва". Акробатический этюд в исполнении учащихся Магнитогорского ремесленного училища Любы Ходоровской и Володи Ломакина

Кадр из фильма „Здравствуй, Москва". Нина Стравинская в роли Тани

СКУЧАЮЩЕ-УТОМЛЕННЫЙ ВЗГЛЯД

НИКОЛАЙ ПОГОДИН

— Ну, вот вам и писатель... сатира, каррикатура. Оскорбительный портрет.

Быть может, многие из писателей так и не скажут, но некоторые члены ССП не преминут выразить свое недоумение и даже негодование, когда увидят на широком экране литератора в прекрасном изображении артиста Тенина. Конечно, Тенин передает свой образ не без доли юмора, а таковой, как известно, — родной брат сатире, и текст, как он ни скуп, опять-таки написан с юмором. Значит, есть известное преувеличение? Да, оно есть, если мы станем говорить о типе современного советского писателя, притом, если мы станем вдаваться в большие обобщения. Но если к делу подойти конкретнее, исходя из реальной действительности, то, по-видимому, окажется, что в образе нашего советского писателя, представленного в фильме «Здравствуй, Москва», есть большая доля правды. О том же самом, в конечном счете, говорится на наших пленумах и диспутах, о том же самом пишется в критических статьях. Чего ж тут обижаться, если, откровенно говоря, в этом скептическом товарище узнаешь и себя, и своих друзей.

По-моему, портрет писателя в представленном нам ракурсе удачен, верен. Другие скажут: нет. В конечном счете этот литератор ведь оправдан; сценарий он написал. Мне кажется, что о самом писателе, как он проходит по картине, можно только мимоходом беспокоиться и говорить между прочим. Вот замысел фильма — другое дело.

КАССОВЫЙ БОЕВИК В ШЕСТИ ЭПИЗОДАХ

Т. ПЕРКИНС

Рис. Мих. Милославского

Ей 18 лет, у нее светлые волосы, голубые глаза и фигура, как у Бэтти Грейбл

Я никогда не переставал удивляться изобретательности Голливуда в экранизации модных литературных новинок. Каким бы неподходящим ни показался материал со стороны, каждая популярная книга превращается в кассовый боевик, наполненный мелодраматическими эффектами, действием, и любовными эпизодами. Для этого годится все, что сходит с типографского станка, будь это «Миссия в Чунцин», «Мемуары коллекционера оловянной посуды», «Как продвинуться по военной службе» или «Случаи лишения закладной по суду в Алабаме в 1907 году».

Я считаю, что можно было бы сделать фильм по «Арифметике для IV класса» Паксли — книге, знакомой тысячам школьников. Я отберу несколько задач и покажу, как любой голливудский сценарист мог бы написать по ним сценарий, даже не снимая пальто.

1. Если Джон производит определенную работу в девять часов, а Филипп — в двенадцать, сколько времени им понадобится, чтобы выполнить ее вдвоем?

2. Если расходы фермера составляют 200 долларов, а доходы — 125 долларов в месяц, какова будет общая сумма его доходов или потерь в два года и три месяца?

3. Сколько составит сумма процентов на капитал в пять тысяч долларов из двух с половиной процентов годовых за пять лет с погашением через каждые полгода?

4. Сколько пинт составляют пятьдесят три и тридцать восемь галлонов?

5. Чему равна десятая часть миллиона?

6. Если расстояние от Прери-Корнерс до Ниагарского водопада составляет 1,065 мили, сколько будут стоить два обратных билета по тарифу 2,5 цента за милю?

О'кэй. Начнем с задачи о Джоне и Филиппе. Сперва мы переделаем Филиппа в Сэндру. Ей восемнадцать лет, у нее светлые волосы, голубые глаза, фигура, как у Бетти Грэйбл. Если ее будет играть Бетти Грэйбл — тем лучше.

Сэндра получила в наследство молочную ферму и работает на ней, чтобы помочь военным усилиям страны. Джон, привлекательный 24-летний фермер, нестроевой (повреждение барабанной перепонки), живет на своей молочной ферме по соседству с Сэндрой.

В подходящий момент они встречаются. Если фильм музыкальный, они даже могут спеть веселую арифметическую песенку: «Ты складываешься с чем угодно» или «Нас никогда нельзя разделить».

Оказывается, Сэндра никак не может управиться с работой на ферме. Это очень сближает Сэндру и Джона, и теперь они часто работают вдвоем.

Несмотря на это, Сэндра вскоре обнаруживает, что ее ферма приносит убыток. Дела идут все хуже, и Сэндра решает бросить ферму, уехать в город и стать моделью. Джон очень расстроен этим. Но в конце концов его осеняет блестящая идея (это будет задача третья — сколько составит сумма процентов на капитал в 5000 долларов из двух с половиной процентов годовых за пять лет с погашением через каждые полгода).

Итак, он отправляется к Сэндре и предлагает ей взаймы крупную сумму. Сэндра, неправильно поняв его, глубоко оскорблена этим предложением.

Эта перипетия не способствует развитию романа. Но здесь внимание Сэндры отвлекает загадочное обстоятельство. Ее лучшая корова Белинда внезапно перестает доиться. Каждое утро Сэндра приходит доить ее, но Белинда не дает ни капли молока.

Это удивляет Сэндру, потому что Белинда была самой удойной из ее коров.

Тайна открывается на следующий день. Встав раньше обычного, Сэндра застает в коровнике Джона, доящего Белинду. Сэндра грозит Джону тюрьмой.

Между тем ей неизвестно, что Джон давно подозревает, что Белинда может стать рекордисткой удоя. Чтобы окончательно убедиться в этом, он усердно доит ее каждое утро (см. задачу четвертую).

Надежды Джона оправдались, и он пытается сообщить это радостное известие Сэндре, но Сэндра в бешенстве не слушает его. Она едет в город к адвокату, чтобы возбудить судебный иск против Джона.

Вернувшись на ферму, Сэндра обнаруживает исчезновение Белинды. Здесь в сценарий включается ковбойский мотив в стиле «дикого» Запада. Вооруженный отряд скачет по прериям в поисках злодея.

Напав на его след, они обнаруживают, что похитителем коровы является Джон. Ему удается уйти от пуль фермеров и скрыться,

Джон, привлекательный 24-летний фермер, нестроевой (повреждение барабанной перепонки)

На следующий вечер Джон прокрадывается на ферму Сэндры. Услышав его шаги, Сэндра хватает ружье и собирается застрелить того, кто боготворит даже скамейку, на которой она сидит, когда доит коров. Но тут Джон протягивает чек, выписанный на ее имя, на одну десятую миллиона или сто тысяч долларов (задача пятая).

Джон был прав. Эту огромную сумму он получил за Белинду, которая оказалась самой удойной коровой в истории кинематографа и животноводства.

Разработка шестой задачи насчет проездной платы от Прери-Корнерс до Ниагарского водопада совершенно проста.

Сэндра чувствует, что без Джона ей не обойтись, и, прежде чем вы успеваете сказать: «Тпру, Босси!» — они уже женаты.

Теперь нехватает только названия для этой арифметической эпопеи.

Мне пришли в голову такие варианты: «Ему известны ее номера», «Она знала все ответы», «Давайте умножать!»

Но, может быть, вы придумаете что-нибудь получше.

Перевод с английского
Д. Соколовой

«ЗАБУДЬ ОБ АППАРАТЕ!»

Трудно актеру погрузиться в воспоминания об игранных ролях, созданных образах, сценических успехах и неудачах, если ему только что минуло двадцать три.

Владимир Дружников, впервые снявшийся в кино в роли Незнамова (фильм «Без вины виноватые» режиссера Вл. Петрова), полон, однако, воспоминаний о своей театральной «молодости».

Они относятся, в основном, к периоду его дошкольной жизни, к детскому саду, где он «сыграл» роль чеховского Ваньки Жукова.

В школе стало труднее; совмещать приготовление уроков с драматическим кружком почти не удавалось. Зато с окончанием школы, с последней доказанной теоремой навсегда исчезли сомнения в выборе профессии.

Дружников вступил в труппу Центрального детского театра, где успел сыграть две-три не слишком значительных роли: Милона в «Недоросле», Коли в «Первой любви» Фрайермана. Затем — театральная школа МХАТ и на втором курсе — телефонный звонок, решивший судьбу.

Этой судьбой стал кинематограф.

Владимир Михайлович Петров предложил Дружникову приехать на кинофабрику пробоваться на роль Незнамова.

— Я никогда не перестану жалеть о том, что кончилась моя «незнамовская» жизнь: общение с большими художниками, напряженные, мучительные счастливые дни... — вспоминает Дружников.

Интересно рассказывает он о совместной работе с мастерами МХАТ. Ему упорно не давалась сцена прихода Незнамова со Шмагой к Кручининой в гостиницу. Незнамов намерен объясниться с Кручининой: он не нуждается в ее снисходительной заботе, ему не нужно ее барственное сочувствие. И вот Незнамов на пороге комнаты.

Пышность апартаментов, лицо Кручининой, спокойное и прекрасное, сковывают душу и движения Незнамова, гасят порыв дерзости, протеста. Ему не по себе. Он стыдится сейчас Шмаги, его неуклюжей развязности. Многопланность, сложность этой сцены усугублялась непривычной, трудной для молодого актера обстановкой киносъемки.

Вынужденные остановки, съемочные паузы разбивали найденное с таким трудом, нужное актеру состояние, аппарат вторгался в область творчества, разрушал образ, сбивал ритм походки...

— Забудь об аппарате, — учил молодого актера Алексей Николаевич Грибов, — тебе будет легче!

Образ Незнамова — подлинное завоевание Владимира Дружникова. Волчонок, затравленный, недоверчивый, Незнамов — Дружников затаил в глубине души мечту о ласке, о человеческой нежности. Зритель запомнил его скуластое, большеротое лицо, угловатые движения, горящие, чуть дикие глаза.

Владимир Дружников

Вл. Дружников только что кончил сниматься в новой киноролн. На этот раз его герой сильный, волевой, даровитый Данилушка в фильме «Каменный цветок» по сказу П. Бажова.

Следующей ролью молодого актера будет образ советского инженера в картине режиссера Столпера «Наше сердце».

ГДЕ ЖЕ ТЕРНИИ?

История сохранила нам многочисленные рассказы о терниях в судьбе актрис дореволюционного театра. Дебют их часто зависел от случайностей, от капризов антрепренеров... В борьбе за жизнь, за насущный хлеб, постигали они тайны и законы искусства сцены.

Перед нами биография молодой советской актрисы Елены Измайловой. Зрители знают ее по роли леди Уэлдон в фильме «Пятнадцатилетний капитан».

История ее поступления в студию при театре им. Вахтангова такова.

Елена Измайлова работала администратором гостиницы на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке; она размещала людей в общежития, заботилась об их удобствах. В свободные от дежурства дни она готовилась к экзаменам.

День экзаменов совпал с дежурством. Казалось бы, вот они, препятствия. Но нет! Выручил дежурный милиционер. Он оказался поклонником искусства и заменил будущую актрису на эти часы.

В студии учителями Измайловой были лучшие мастера одного из лучших театров столицы. Учиться было легко, она была всегда отличницей.

С первого же курса Измайлову пригласили сниматься в фильме режиссера Гричера «Годы молодые».

Нет, с терниями ей поначалу положительно не везло!

Следующей, более серьезной пробой сил для Елены Измайловой была работа над ролью Лизы — Луизы в фильме «Это было в Донбассе» режиссера Леонида Лукова. И, наконец, леди Уэлдон в «Пятнадцатилетнем капитане». На творческом пути актрисы, наконец-то, возникли подлинные трудности.

Леди Уэлдон оказалась безоговорочно положительной леди. Она смела и привлекательна, — вот, пожалуй, и все, что известно о героине. Как же ее сыграть?

К чести молодой актрисы, надо признать, что с первыми творческими трудностями она справилась.

Леди Уэлдон в фильме наделена чертами живого характера, в образе ее есть озорство и юмор.

Елена Измайлова

Елене Измайловой двадцать пять лет. Впереди у нее большой творческий путь. Сейчас Елена Измайлова репетирует роль Алисы в фильме режиссера Згуриди «Белый клык».

Не знаю, как дело обстоит по части пишущихся и предлагаемых сценариев, но что касается театра, то там можно наблюдать поиски «чего-то нового», которые идут, с одной стороны, у театральных авторов, а с другой, — у самих театральных деятелей. Мы — смежные искусства, стоим рядом. Эти «новаторские» точки зрения могут проникнуть и в кинематограф. Но какие же принципы и новые идеи заключаются в этих новых точках зрения?

Есть, например, идея, устремленная «в красивую жизнь». Может быть, она единственная, а больше ничего и нет. Все остальное—слова, слова, слова...

Слова о послевоенной усталости зрителя, слова о театральности, сценичности западного материала, слова о том, что пройденного повторять не надо... Если же слова отбросить и взглянуть на дело попрямее, то налицо окажется и явный, и знакомый рецидив мещанства.

Нет нужды говорить о том, что такое мещанство в искусстве и откуда оно берется. Оно часто в искусстве квартирует, но время от времени пытается завоевать себе широкий простор. Ныне оно является в двух планах, которые переплетаются друг с другом. Это, во-первых, дурное западничество «фрачной драматургии» и, во-вторых, дурные переделки собственной старины на новый лад.

Авторы и постановщики, одолеваемые красивостью, отрываются от родной почвы, от сущей жизни своего народа. Но так как надо все же чем-то объяснить и оправдать свои работы, то тут-то и является тот самый скепсис по отношению к народным современным темам, который обнаруживает наш писатель в картине Сергея Юткевича.

Сатира вышла глубже и стреляет дальше. Она громит прежде всего мещан в искусстве, она метко попадает в нашу лень и апатию, когда нам предлагают выйти за порог своего дома, она воинствует за свое родное, истинно советское в искусстве.

Урок — весьма серьезный, и этот фильм надолго останется известной притчей во языцех, против которой просто нечего будет сказать. Такие вещи, говоря по правде, «портят кровь».

Хотели авторы Н.Эрдман и М. Вольпин или не хотели начинать соревнование, но получилось так, что они прямо и решительно доказывают вещи чрезвычайно острые, задевающие за живое каждого, кто подвизается в нашей профессии. Можно сказать даже, что они предложили вызов самим себе. Весь их замысел поставлен на такую критическую точку, что надо было либо демонстрировать отличную работу, либо никакую.

Это второстепенное, узкое, побочное свойство картины переходит в большое и принципиальное достоинство, если говорить профессионально о современных темах и сюжетах. А большое и принципиальное достоинство состоит в том, что авторы картины своим художеством, предметно, если хотите—даже укоризненно, доказывают всю мнимость и несостоятельность наших общих просьб на скидки, когда мы беремся за эти будничные темы, которые, к примеру, называются колхозной или производственной «тематикой». А просьбы, если ими долго заниматься, в конце концов сделаются правилом и нормой.

И если мне, скажем, предложат написать сценарий на какую-нибудь так называемую «ведомственную» тему или предложат моему художественному вниманию «запланированную тематику», то я прежде всего брошу на моих заказчиков тот самый «скучающе-утомленный» взгляд, который видел на экране у Бориса Тенина.

Заказчики без слов поймут меня. Я разведу руками, они в ответ вздохнут.

Не надо слов, не надо повторять...

Простите, что впадаю в шутку, но думаю при этом о подлинных живых вещах, которые прекрасно известны кинематографическим литераторам, их заказчикам и постановщикам.

То есть, я хочу сказать, что уже в зародыше, «в икре», мы по установившемуся правилу взаимно соглашаемся, что рыба будет не такой, какую подают к приличному обеду.

Вот в каком смысле я позволил себе выразиться выше, что такие вещи, как фильм, созданный Сергеем Юткевичем, Н. Эрдманом и М. Вольпиным, «портят кровь». Можно попытаться развить эту мысль или, что вернее, объяснить, отчего такая мысль явилась.

Мне часто думалось, что, пренебрегая старинным понятием профессионализма, которое как бы оскорбляло достоинство художника, мы преувеличиваем некоторые мнимые достоинства, щадим дилетантизм и даже поощряем халтуру. При этом чрезвычайно примечательно то обстоятельство, что общепризнанные мастера нашего отечественного кинематографа, как режиссеры, так и кинематографические писатели, отнюдь не пренебрегают говорить на «низменном» профессиональном языке о своем рукомесле. А так как истинно высоких мастеров своего дела всегда меньше, чем таких, которых принято в просторечьи называть средними профессионалами, то получается парадоксальное явление.

Те, кому больше всего следовало бы заботиться о своей профессии и ставить профессиональные вопросы, говорят о высоких вещах в искусстве. Те же, кому меньше всего надлежало бы заботиться о своей профессии, говорят именно о таковой. Но так как первых больше, чем вторых, то первые и создают стиль и тон таких высоких нот, что неизбежно забивают спокойные, рассудительные голоса людей, вникающих в суть самого мастерства, самой профессии.

Фильм «Здравствуй, Москва» выбивает почву из-под ног у того типичного дилетантствующего резонера, который терпеть не может ставить профессиональные вопросы и оглушает вас высокими словами, бесспорными, но общими.

Драматургия фильма, весь ее сюжетный узор, свободный и внутренне математический, язык литературы, чистый и кинематографический — это высокая профессиональная работа драматургов Н. Эрдмана и М. Вольпина.

Единство образного выражения в картине, скупая, до последней степени собранная в луч моего зрения мизансцена, деталь, обдуманная до того, что будто бы ее проверили в лаборатории, — это высокая профессиональная работа режиссера С. Юткевича.

— Да, — скажут, — но разве не было у нас таких и более высоких по мастерству картин?

— Были.

— К чему в таком случае так возвышать нам профессиональную сторону этой работы?

Подобный разговор, если бы он состоялся, можно закончить словами писателя, взятыми из фильма:

— Все это очень хорошо, но, понимаете ли, для кинокартины не подходит материал... не то, не то.

Добавлю: узковедомственная тема, самого что ни есть заурядного значения. Будни. Ремесленники. Концерт... Но это тоже примелькалось.

И вот высокая профессиональность всего коллектива, рукомесло, как строго и взыскательно любил называть Горький профессию, истинное знание дела перевернули закостенелые наши понятия о скидках на неинтересный материал, о «тематике», которая никак не поддается художественному воплощению.

Следовало бы говорить особенно об артистическом таланте постановщика, об ансамбле дарований слушающих жизнь единым слухом и видящих ее с одной какой-то общей точки зрения, но эта тема поставила бы меня перед задачей разбора фильма. Замечу к слову, что опять-таки талантами и дарованиями в кинематографе и в театре мы просто засыпаны, — надо настойчивее, решительнее, взыскательнее говорить о мастерстве талантливых людей.

Есть еще одно слово, которое мы часто употребляем всуе, без толку и без подлинной, заключенной в нем великой ценности.

Любовь.

Любовь всего содружества мастеров этой картины сделала ее воинствующей за свое родное, истинно советское в искусстве, что составляет его жизненность и определяет назначение.

НА КИНОСТУДИЯХ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

МОСФИЛЬМ

Экспедиция «Мосфильма» под руководством А. Роома снимает фильм «Новая Югославия» по сценарию Г. Мдивани. Фильм посвящен героической борьбе югославских партизан с немецкими оккупантами. В роли героя фильма Славко Бабича — крестьянина, становящегося полковником национальной югославской армии, снимается народный артист РСФСР и Казахской ССР Н. Мордвинов. В роли маршала Тито — заслуженный деятель искусств и народный артист Уз. ССР И. Берсенев. Оператор фильма — заслуженный деятель искусств Э. Тиссе, художник — А. Уткин.

В работе над фильмом принимают участие югославские актеры, художники и композиторы.

Заслуженный артист РСФСР А. Птушко закончил съемки цветного фильма «Каменный цветок», являющегося экранизацией одного из рассказов П. Бажова из книги «Малахитовая шкатулка».

В главных ролях фильма снимались артисты:

В. Дружников (Данилушко), К. Деревенщикова — студентка актерского факультета ВГИКа (Катя). Заслуженная артистка РСФСР Тамара Макарова играет в фильме волшебницу — Хозяйку Медной горы. Эскизы декораций и костюмов — художников А. Фрейдина, Г. Богданова, Н. Мясникова. Снимает фильм Ф. Проворов.

ЛЕНИНГРАД

Фильм «Ледовитый океан», посвященный героическим летчикам и морякам советской Арктики, снимают режиссеры А. Бергункер и М. Егоров по сценарию Б. Бродского. В главных ролях заняты артисты Н. Симонов (летчик Малеев), Н. Мазаева (Ася), А. Волчек (Алексей Ткаченко). Снимает фильм оператор С. Иванов.

БАКУ

Фильм о великом просветителе и государственном деятеле Азербайджана XVIII века «Фатали — хан Кубинский» снимают режиссеры Искандеров и Микаэлов.

„НОВАЯ ЮГОСЛАВИЯ". Постановка режиссера А. Роома. Заслуженный деятель искусств РСФСР и народный артист УзССР И. Берсенев в роли маршала Тито

КИЕВ

Режиссеры И. Земгано и С. Деревянский приступают к работе над спортивной комедией «Стрела» по сценарию Е. Помещикова и Б. Ласкина. Оператор — Н. Кучвальский.

ТАШКЕНТ

Закончились съемки фильма «Хирург» по сценарию А. Спешнева и Я. Ялунера. Фильм посвящен узбекским врачам — новаторам медицины — и их помощи Красной Армии в дни Великой Отечественной войны.

Фильм поставлен заслуженным деятелем Узбекской и Таджикской ССР К. Ярматовым.

Оператор — А. Булинский, художник — народный артист УзССР В. Еремян, композитор — заслуженный деятель искусств УзССР А. Козловский.

В фильме снимались: народный артист УзССР Ш. Бурханов (хирург Сахиб Ниязи), Н. Зорская (Анна), И. Кузнецов (Гали Рахманов), заслуженная артистка УзССР Н. Алиева (медсестра).

Вторую серию фильма «Ходжа Насреддин» по сценарию Л. Соловьева и В. Витковича ставит режиссер Н. Гашев. Снимает фильм оператор Д. Демуцкий, художник — народный артист УзССР В. Еремян, композитор — заслуженный деятель искусств А. Козловский.

Ходжу Насреддина играет Р. Хамраев. В фильме заняты также заслуженный артист УзССР Пир-Мухамедов (Безбородов), Ю. Ризаева (Зульфи), Х. Ганиева (жена Насреддина).

Натура фильма отснята в Ферганской долине, павильоны снимаются в Ташкенте. Основной вариант фильма снимается на узбекском языке.

СТЕРЕОСТУДИЯ

Стереофильм по роману Д. Дефо «Робинзон Крузо» ставит режиссер А. Андриевский. Оператор фильма Д. Суренский. Художник Г. Турылев. Звукооператор — Е. Нестеров.

Робинзона Крузо играет артист П. Кадочников. В роли Пятницы снимается артист Ю. Любимов.

СЦЕНАРНАЯ СТУДИЯ

Сценаристка М. Смирнова работает над сценарием «Воспитание чувств». Героиня сценария — школьная учительница, посвятившая свою жизнь воспитанию детей.

Писатель Валентин Катаев закончил сценарий «Поэт». В основе сценария — мотивы биографии Багрицкого.

Научно - фантастический сценарий «Остров голубых туманов» сдал Ф. Кандыба. Желая использовать тепло земли, герои фильма начинают грандиозную стройку на Чукотке. Пройдя через ряд испытаний и приключений, они добиваются осуществления своей мечты.

Сценарий фильма о художниках - передвижниках написал С. Владимирский. Центральная фигура сценария — художник Н. Крамской.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

В Центральной студии кинохроники закончена работа над полнометражным документальным фильмом «Таджикистан» (режиссеры Б. Кимиагаров и А. Степанова, операторы И. Барамыков, И. Гутман, М. Каюмов, А. Семин). Дикторский текст к фильму написали И. Бачелис и Н. Штейнберг. Музыка фильма композитора Баласанян.

Режиссеры В. Беляев и Ф. Киселев закончили работу над документальным фильмом «Победители» — о советских колхозниках в дни Великой Отечественной войны.

Дикторский текст к фильму написан Е. Кригером и Ю. Смирнитским.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

Режиссер А. Виницкий и заслуженный деятель искусств В. Федоров приступили к съемкам фильма «Путешествие в страну чудес». В основу научно-фантастического сюжета положено столкновение инстинкта, господствующего в мире животных, и человеческого разума.

Фильм снимается комбинированными методами. Операторы П. Уточкин и К. Строд. Сценарий И. Кентарова и В. Брагина. Съемки будут происходить в Крыму, в Воронежском заповеднике и в павильонах студии. Научные консультанты — профессор С. Малышев и профессор Н. Плавильщиков.

Режиссер Б. Чуевский и оператор П. Петров начали съемки фильма «Золотая чешуя» по сценарию В. Любинского.

Фильм покажет жизнь пресноводных, их приспособляемость и борьбу за существование. Фильм консультирует профессор А. Елинский.

Съемочная группа режиссера Б. Долина выехала в экспедицию в Киргизию для съемок фильма «Звериной тропой». Тема фильма — инстинктивные законы взаимопомощи в природе.

Сценарий фильма написан Б. Долиным и Н. Шишкиным. Оператор Г. Троянский.

ВСЕСОЮЗНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ

В 1946 году актерский факультет ВГИКа заканчивают студенты мастерской профессоров О. Пыжовой и Б. Бибикова. Три студентки уже защитили дипломы по фильмам, в которых они снимались: К. Сипавина — по фильму «Новгородцы» режиссера Б. Барнета, Ирина Радченко — по фильму того же режиссера «Однажды ночью», Н. Мазаева получила диплом с отличием за роль в фильме «Небо Москвы» Ю. Райзмана.

Дипломные этюды со студентами готовят заслуженные деятели искусств С. Герасимов и Ю. Райзман. Эти этюды будут сняты оператором Б. Монастырским.

С. Герасимов ставит со студентами А. Чубаровым и Л. Драновской «Историю лейтенанта Ергунова» И. Тургенева. В его же постановке репетируются «Царская невеста» Л. Мея и «В тупике» Ч. Диккенса.

Ю. Райзман ставит отрывок из романа «Накануне» И. Тургенева с участием студентов Л. Соколовой и А. Бабаяна.

Заслуженный деятель искусств Л. Кулешов и оператор А. Левицкий уже засняли отрывок из пьесы «Месяц в деревне» — дипломная работа А. Земнуховой и И. Игнатьевой.

Редакционная коллегия: Е. О. Габрилович, В. В. Грачев, М. К. Калатозов, В. И. Пудовкин, И. А. Пырьев (отв. редактор), Б. П. Чирков, С. М. Эйзенштейн

Адрес редакции: Москва, Васильевская, 13

A05965 Подписано к печати 13/V—46 г. Тираж 4000. Зак. 219. Тип. „Искра революции“

СОДЕРЖАНИЕ

Сталинские лауреаты — 1
В. ШКЛОВСКИЙ — „Кутузов" — 2
Р. ЮРЕНЕВ — „Иван Грозный" — 4
В. СМИРНОВ — „Зоя" — 6
И. МАНЕВИЧ — „Георгий Саакадзе" — 8
П. ДМИТРИЕВА — „Радуга" — 10
Е. Сурков — „Нашествие" — 12
О. ЛЕОНИДОВ — „В шесть часов вечера после войны" — 14
И. НАТАЛЬИН — „Человек № 217" — 16
Ю. РОСТОВ — „Она защищает Родину" — 18
С. ДРЕЙДЕН — „Возрождение Сталинграда" — 20
ГЕННАДИЙ ФИШ — „К вопросу о перемирии с Финляндией" — 22
В. ГОРОХОВ — Операторы-фронтовики — 24
ВАС. ПЕТРОВ — „Народные мстители" — 26
Н. КОВАРСКИЙ — „В песках Средней Азии" — 28
И. ВАСИЛЬКОВ, З. ГРИГОРЬЕВ — „Закон великой любви" — 30
И. ВАЙСФЕЛЬД — Повесть и роман в кинематографе — 34
П. МОСКАТОВ — О фильме „Здравствуй, Москва" — 39
С. БУРОВ — Здравствуй, молодость! — 40
НИКОЛАЙ ПОГОДИН — Скучающе - утомленный взгляд — 43
СТРАНИЦА МОЛОДЫХ — „Забудь об аппарате", Где же тернии — 45
Т. ПЕРКИНС — Кассовый боевик в шести эпизодах — 46
ХРОНИКА — 47

На обложке: «Иван Грозный» (I серия). Сценарий и постановка лауреата Сталинской премии заслуженного деятеля искусств С. Эйзенштейна. Мосфильм. Лауреат Сталинской премии Н. Черкасов в роли Ивана Грозного.

ГОСКИНОИЗДАТ
МОСКВА 1946

ЦЕНА НОМЕРА ДВАДЦАТЬ РУБЛЕЙ

„ЗОЯ". Постановка Л. Арнштама. Оператор А. Шеленков. Киностудия „Союздетфильм". Лауреат Сталинской премии Галина Водяницкая в роли Зои Космодемьянской.

„КУТУЗОВ". Постановка заслуженного артиста РСФСР В. Петрова. Оператор М. Гиндин. „Мосфильм". Лауреат Сталинской премии заслуженный артист РСФСР Алексей Дикий в роли Кутузова.

Фото С. Иванова - Аллилуева

3970 м

ВСЕСОЮЗНАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА ОБЯЗ. ЭКЗ. 1946 г.